



L'art de guerre au Canada

UNE HISTOIRE CRITIQUE

Par Laura Brandon





ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières



Préface

L’histoire est jalonnée de conflits entre différents peuples et pays rivaux. Le Canada ne fait pas exception : l’art de guerre du pays reflète l’évolution de la société dans ses dimensions culturelle, militaire, politique et sociale au fil de milliers d’années. L’art de guerre, tel que défini dans cet ouvrage, est un concept très large qu’il convient d’appréhender sous la bannière de la culture visuelle plutôt que des beaux-arts. Il se rapporte à toute œuvre d’art ou artefact conçu à la manière d’une réponse créative à un conflit. L’art militaire, autre terme pour désigner l’art de guerre, peut être réalisé par n’importe qui, en employant pratiquement tout type de matériau. Il rassemble la sculpture, les arts graphiques, le cinéma, la photographie et les arts

numériques, ainsi que les métiers d’art, l’art textile et la gravure. Toutefois, l’art, comme l’histoire, favorise généralement le récit des vainqueurs, de sorte que jusqu’à récemment, la majeure partie de l’art de guerre canadien reflétait les traditions et les genres artistiques occidentaux, au détriment des expressions autochtones. Ce livre tente de rétablir l’équilibre.

À l’exception de quelques exemples d’art rupestre et autres artefacts anciens façonnés par les peuples autochtones de partout au pays, peu d’œuvres d’art de l’époque précoloniale subsistent aujourd’hui. À l’époque coloniale, des peintures et des dessins de style européen, à la fois documentaires et dramatiques, toujours plus nombreux, sont réalisés en Nouvelle-France et en Amérique du Nord britannique, aboutissant à une floraison de créations dans tous les moyens d’expression pendant les Première et Deuxième Guerres mondiales. Aujourd’hui, l’art créé en réponse aux conflits contemporains permet aux artistes de remettre en question, d’appuyer ou encore de s’opposer à des guerres dans lesquelles le Canada ne joue aucun rôle, comme en Irak, ou à des initiatives militaires et de rétablissement de la paix menées par le Canada dans de nombreux pays, notamment en ex-Yougoslavie et en Afghanistan. De nos jours, l’omniprésence du numérique permet la création d’un corpus visuel sans précédent pour rendre compte de la guerre, ce qui contraste de façon spectaculaire avec la quasi absence d’images témoignant des premiers conflits qui se sont déroulés au pays.

L’art de guerre est un sujet difficile à étudier au Canada car il ne connaît pas la longue tradition que l’on trouve en Europe et dans quelques autres pays. L’étude de l’art militaire canadien est, en comparaison, un exercice fragmentaire. Sans compter que l’art et l’histoire militaire du pays sont déséquilibrés en termes de qualité et de quantité. Les objets fournissent des preuves matérielles des conflits qui ont eu lieu au fil du temps, mais ils ne constituent pas un dossier complet ni une chronologie exacte. Ils racontent plutôt leurs propres histoires sur la relation entre la guerre et l’art : par exemple, l’allégorie du Mémorial national du Canada à Vimy de Walter S. Allward (1874-1955), inauguré en 1936, s’épanche sur le deuil national d’après-guerre au Canada, mais évoque peu la tragique bataille de la crête de Vimy de 1917. Dès lors, devant une œuvre d’art, le public doit tenter de comprendre sa visée et son sens historique véritables, mais aussi sa pertinence dans le contexte actuel.

À quelques exceptions près, la plupart des œuvres d’art de guerre au Canada sont conservées dans des musées d’histoire plutôt que dans des musées d’art, et beaucoup les considèrent comme une représentation fiable de l’histoire. Cette tendance était déjà à l’avant-scène lorsque le Musée des beaux-arts du Canada a transféré, en 1971, la quasi-totalité de sa collection d’art militaire officiel au Musée canadien de la guerre. Le MBAC n’a conservé que quelques pièces qu’il considérait comme de l’art plutôt que de l’histoire; ce faisant, il n’a pas tenu compte du fait qu’une œuvre d’art est rarement objective, et qu’elle reflète plutôt le point de vue de l’artiste, ses préoccupations formelles, son imagination, sa mémoire et ses influences culturelles et sociétales. Pour

l’essentiel, tout ce que l’art de guerre peut faire, c’est contribuer à rapprocher le public d’une perspective du conflit, et non d’une image du conflit lui-même. Ce livre s’inscrit dans le même esprit.



Walter S. Allward, Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936, calcaire de Seget et béton, Parc Mémorial Canadien, Chemin des Canadiens, Vimy, France.

L’art de guerre au Canada met en lumière un éventail impressionnant d’artistes et d’œuvres. Les deux premiers chapitres – « Aperçu historique » et « Œuvres phares » – couvrent chacun trois périodes principales, avec un accent inévitable sur les œuvres remarquables de l’art de guerre canadien des deux guerres mondiales. La première période traite de la production artistique de la période pré-contact jusqu’à la guerre des Boers (1899-1902) et se penche sur les objets d’art autochtones et sur l’art militaire colonial de la Nouvelle-France et de l’Amérique du Nord britannique. La deuxième période, la plus vaste et la plus riche en images de tout le livre, met en lumière l’héritage créatif important et influent de la Première et de la Seconde Guerre mondiale (1914-1945) et présente les programmes d’art privés et officiels (le Fonds de souvenirs de guerre canadiens et la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre) qui, ensemble, ont mené à la production de quelque six mille œuvres d’art. La troisième période se poursuit avec deux autres programmes d’art de guerre parrainés par le gouvernement, le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils établi pendant la guerre froide et l’actuel Programme d’arts des Forces canadiennes; elle porte sur les années d’après-guerre et l’époque contemporaine jusqu’à aujourd’hui. Les troisième et quatrième chapitres de ce livre – « Questions clés » et « Principaux moyens d’expression » – approfondissent ces analyses. Les « Questions clés » traitent des thèmes suivants, dans le contexte de l’art militaire et des conflits : l’art de guerre officiel, les expositions, les monuments commémoratifs, l’identité, les femmes, la représentation autochtone, la propagande, la protestation, la violence et la religion. Les « Principaux moyens d’expression » décrivent les disciplines et pratiques associées à l’art de guerre : peinture, sculpture, estampe et dessin, affiche, photographie, film et vidéo. Dans l’ensemble, ces chapitres déclinent une perspective nouvelle sur la relation profonde et souvent bouleversante que le pays entretient avec le combat.



Aperçu historique

L’art est depuis longtemps lié à la guerre. Au lieu de prendre les armes, les artistes saisissent leurs pinceaux, leurs outils de sculpture ou leur appareil photo et entrent dans la mêlée pour documenter, faire de la propagande, critiquer ou commémorer les batailles qui façonnent l’histoire. Au Canada, très peu d’œuvres d’art de guerre autochtone pré-contact ont survécu, mais le savoir-faire transmis a perduré dans l’art et les traditions créatives autochtones post-contact, en parallèle aux œuvres d’art et aux objets fabriqués par les colons. Puis, les programmes officiels d’art de guerre canadiens, lancés pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale, ont contribué à forger une nouvelle identité nationale. Aujourd’hui, l’art de protestation et les

autres œuvres créées en réponse aux conflits contemporains jouent un rôle de premier plan.

L'ère de l'expansion européenne

Peu de preuves visuelles de l'activité militaire au Canada avant 1600 subsistent encore aujourd'hui, mais des armes anciennes datant de milliers d'années, trouvées dans des sites funéraires de la côte du Nord-Ouest, fournissent tout de même quelques indices. Elles suggèrent entre autres que les cérémonies associées aux cultures guerrières étaient porteuses de créativité. Depuis les premiers contacts avec les Européens, on constate un nombre croissant d'armes, d'armures et de vêtements qui rappellent les riches traditions des premières cultures visuelles autochtones. Cependant, nos meilleures sources pour les exploits militaires antérieurs demeurent les histoires orales racontées par les aîné·es et les conteurs et conteuses des nations autochtones du Canada de même que les reprises d'anciennes pratiques après l'arrivée des Européens.



Calumet, Haudenosaunee (Iroquois), v.1600-1650, pierre, 7,5 x 8 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

La plupart des artefacts évoquant l'art de guerre précolonial, mais dont la fabrication date d'une plus récente époque, représentent des objets utiles réalisés à la main, avec une attention soutenue accordée à la conception et un sens aigu de la beauté. Contrairement à une grande partie de l'art militaire occidental, imprégné de classicisme et chargé de messages, mais inutile en termes pratiques, le premier art de guerre autochtone est aussi fonctionnel que beau et rituel. La pipe de cérémonie, plus précisément le calumet de la paix, constitue un témoignage visuel des conflits autochtones menés au Canada en des temps lointains. Fumer le calumet cimentait les alliances militaires, les traités de paix et d'autres obligations contractuelles. Son utilisation toujours actuelle nous permet de mesurer la portée symbolique de l'objet. Traditionnellement, la pipe est formée d'une longue tige ornée de peinture, de fourrure, de piquants de porc-épic et de plumes. Le fourneau est généralement sculpté dans la pierre. Le calumet tortue du début du dix-septième siècle, conservé au Musée royal de l'Ontario, renvoie possiblement au nom par lequel les Premiers Peuples désignent l'Amérique du Nord : l'île de la Tortue.

Entre le seizième et le dix-huitième siècle – ou plus tôt si l'on inclut les expéditions vikings – des explorateurs et des commerçants de nombreux pays européens cherchent à prendre pied sur l'île de la Tortue. Dès le début, les peuples autochtones, que les Scandinaves nommaient Skrælings, défendent

leur territoire. La *Carte de Skálholt*, créée en 1570, dont seule subsiste une copie réalisée en 1690, montre comment les habitants du « Skralinge Land » (en bas à gauche) ont forcé les Vikings à retourner au Groenland (en haut à gauche) vers 1015 de notre ère. Mais ce succès précoce n’assurera pas à long terme la sécurité des Premiers Peuples. Équipés de fusils et d’autres armes perfectionnées, les Européens n’hésiteront guère à les utiliser dans leur intérêt et contre les Autochtones. La colonisation implique intrinsèquement un conflit auquel prennent part toutes les parties concernées.

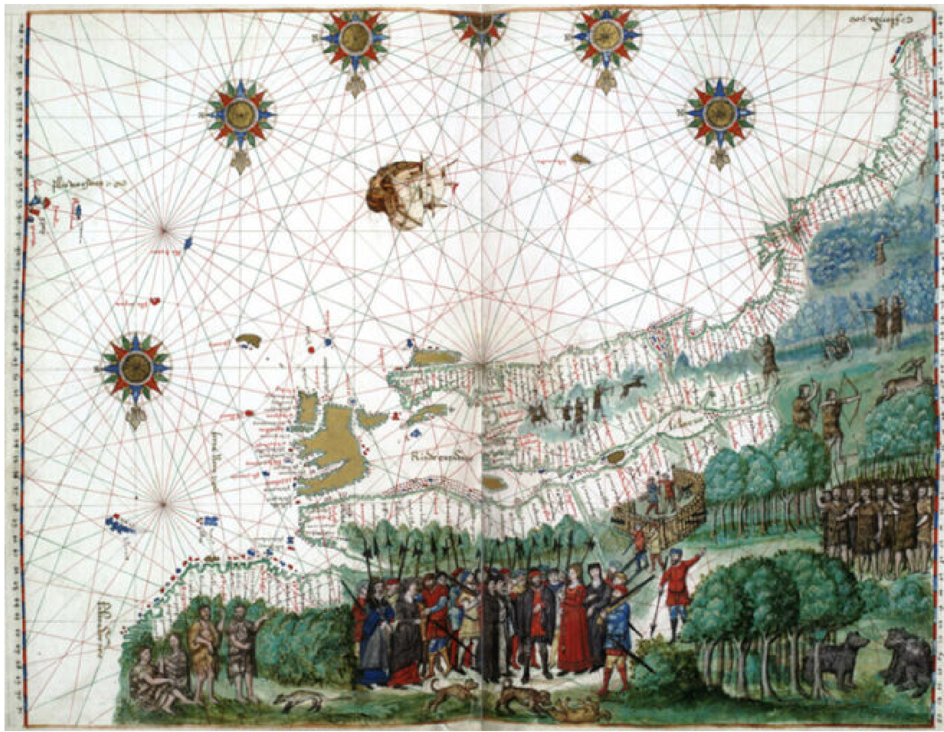




GAUCHE : Thord Thorláksson d’après Sigurdur Steffánsson, *Carte de Skálholt*, copie réalisée en 1690, carte originale créée en 1570 et aujourd’hui perdue, encre sur papier, 25,8 x 21 cm, Bibliothèque royale du Danemark, Copenhague. DROITE : Luben Boykov et Richard Brixel, *Meeting of Two Worlds* (*Rencontre de deux mondes*), inaugurée le 5 juillet 2002, bronze, L’Anse-aux-Meadows, Terre-Neuve-et-Labrador. Cette sculpture contemporaine représente la rencontre entre les Vikings et les peuples autochtones il y a plus d’un millier d’années.

Entre 1534 et 1542, l’explorateur français Jacques Cartier fait trois voyages dans le golfe du Saint-Laurent à la recherche du légendaire passage du Nord-Ouest vers l’Asie. Il revendique ce nouveau territoire pour la France, cartographie le grand fleuve qu’il découvre jusqu’à Montréal et décrit les peuples autochtones qui vivent sur ses rives. Puis, il rentre chez lui, sans fonder de colonie permanente. Les cartes et les graphiques illustrés deviendront les principaux documents de ses voyages.

L’*Atlas Vallard*, 1547, forme peut-être la plus célèbre collection de cartes anciennes comprenant la côte est de l’Amérique du Nord. Remarquable produit de la célèbre école cartographique de Dieppe, en France, l’atlas rationalise visuellement les avantages de la conquête dans sa représentation singulière de l’est du Canada. Les figures armées qui parsèment la carte en question transforment son imagerie minutieuse en art de guerre. Les rôles relatifs des colonisateurs et des colonisés y sont clairement définis : on représente les peuples autochtones comme de véritables guerriers, alors que les armes portées par les Européens paraissent seulement protéger ces derniers.





GAUCHE : École de cartographie de Dieppe, *Map of the East Coast of North America from the Vallard Atlas* (*Carte de la côte est de l'Amérique du Nord tirée de l'Atlas Vallard*), 1547, encre et or sur parchemin, 37 x 48 cm, Huntingdon Library and Art Gallery, San Marino, Californie. DROITE : D'après John White, *The Skirmish at Bloody Point, Frobisher Bay* (*Escarmouche à Bloody Point, Frobisher Bay*), 1585-1593, aquarelle et mine de plomb sur papier, 38,6 x 26,4 cm, British Museum, Londres.

À l'instar des Français, confiants dans leur supériorité militaire sur l'opposition locale, les Britanniques envoient, entre 1576 et 1578, Martin Frobisher, marin et navigateur de talent, avec des navires et des hommes pour explorer un éventuel passage vers les richesses de l'Asie. Lors du second voyage, John White (actif de 1577 à 1593) documente à l'aquarelle *The Skirmish at Bloody Point, Frobisher Bay* (*Escarmouche à Bloody Point, Frobisher Bay*), 1585-1593, une rencontre entre un groupe de chasseurs inuits et des marins britanniques qui conduit plusieurs Inuits à la mort tandis qu'un seul blessé afflige le camp anglais.



Samuel de Champlain, *Champlain Fighting the Iroquois, 1609* (*Champlain combattant les Iroquois, 1609*), 1613, encre sur papier, 19 x 25 cm (déplié), Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale, New Haven.

En 1608, le Français Samuel de Champlain établit la première colonie française à Québec. Opposé à la confrontation, il rêve d'établir en Amérique du Nord une nouvelle nation fondée sur la coopération et les mariages mixtes entre les peuples autochtones et les colons européens. Sa carte de 1612, méticuleusement dessinée et reproduite pour le marché français de l'imprimerie en l'espace d'un an, comporte non seulement des détails géographiques tels que des collines, des rivières et des côtes, mais également des dessins d'animaux, de plantes et de fruits qu'il a observés ainsi que des portraits en pied d'un certain nombre d'habitants autochtones.

Pourtant, bien qu'il ait eu des intentions sans doute pacifiques pour assurer l'établissement des Français à Québec, Champlain s'allie aux peuples Wendat (Hurons), Anichinabé (Algonquins), Innu (Montagnais) et Etchemin vivant le long des rives du fleuve Saint-Laurent, en guerre contre les Haudenosaunee (Iroquois) établis plus au sud. Comme l'indique un dessin publié en 1613, le groupe de Champlain, qui explorait la région de l'actuel lac Champlain en 1609, tombe sur un groupe combatif d'Haudenosaunee et une bataille s'ensuit. Champlain tire son arquebuse et tue deux membres du groupe d'un seul coup : certes, le geste met fin à la bataille, mais les Français s'attirent également un ennemi permanent.

L'intensification des conflits conduit les Autochtones à conclure des traités avec les colons pour renforcer leur position. Outre la cérémonie du calumet, les peuples autochtones des Grands Lacs à l'Île-du-Prince-Édouard utilisent, à des fins ornementales, cérémonielles, diplomatiques et commerciales (pour enregistrer, entre autres, les traités de paix et autres alliances), une ceinture de coquillages violets et blancs magnifiquement tissée, connue sous le nom de ceinture wampum. Le Teioháte Kaswenta (ceinture wampum à deux rangs), 1613, a été créé lors du premier traité de paix conclu dans le nord de l'État de New York entre le peuple Haudenosaunee et le gouvernement néerlandais. Même si l'original n'existe plus, la tradition orale et les documents écrits ultérieurs tentent toujours de faire respecter certaines des dispositions réglementaires traduites visuellement par les lignes régulières des coquillages violets et blancs, qui n'interfèrent pas les unes avec les autres.



Jacob Ezra Thomas, ceinture wampum à deux rangs (reproduction), 1993, imitation de coquille et de tendon en plastique, Woodland Cultural Centre, Brantford.

La suite de l'histoire montre toutefois que les puissances coloniales ne respecteront généralement pas ces pactes sacrés. La plupart des nouveaux arrivants ayant suivi Champlain en Nouvelle-France sont motivés par des idées de conquête, d'avancement économique et social, et d'évangélisation. Les conflits deviennent alors un mode de vie au Canada pour les premiers habitants et les nouveaux colons, lesquels s'efforcent de garder le contrôle des terres et des ressources. En effet, les Haudenosaunee resteront longtemps des adversaires redoutables, comme en témoigne le *Portrait d'un illustre borgne*, s.d., une petite composition figurant un guerrier identifié et lourdement décoré, réalisée par le missionnaire jésuite français Louis Nicolas (1634-après 1700).

Un artefact unique nous renseigne sur un affrontement violent entre les Autochtones de l’époque. En 1904, Mesaquab (Jonathan Yorke), un Ojibway du lac Simcoe, en Ontario, utilise des piquants de porc-épic et du foin d’odeur pour reproduire de mémoire, sur le couvercle d’une boîte en écorce de bouleau, une scène de bataille peinte à l’origine sur un rocher à Quarry Point, au lac Couchiching, en Ontario, quelque deux cents ans plus tôt. L’idée de cette création est probablement venue le jour où le rocher s’est effondré dans l’eau[1]. Bordé de deux arbres, le dessin linéaire relativement simple représente deux guerriers ojibways, l’un armé d’un gourdin, l’autre d’un fusil. Au sol, un petit homme Kanien’kehá:ka (Mohawk), un arc et des flèches à la main, attend la mort ou se rend.





GAUCHE : Louis Nicolas, *Portrait d’un illustre borgne*, s.d., encre sur papier, 33,7 x 21,6 cm, Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma.
DROITE : Mesaquab (Jonathan Yorke), *Box with quilled battle scene* (*Scène de bataille reproduite sur une boîte avec des piquants de porc-épic*), 1904, écorce de bouleau, piquants de porc-épic et foin d’odeur, 9,4 x 25,5 x 17 cm, collection de l’école normale, Musée royal de l’Ontario, Toronto.

La Grande-Bretagne et la France luttent pour le contrôle du territoire

Au milieu des années 1700, la France, la Grande-Bretagne et leurs alliés autochtones combattent pour le contrôle de l’Amérique du Nord. La France voit en sa colonie de Nouvelle-France à la fois un puits de ressources naturelles, notamment de fourrures, un marché profitable pour les produits fabriqués en France et un lieu permanent d’une société chrétienne bien gouvernée en Amérique du Nord. Aussi des peintures et de petites sculptures importées de France sont-elles utilisées dans les églises et dans les institutions civiques et religieuses. Certains artistes itinérants viennent également d’Europe, et l’art du portrait atteint un haut degré de sophistication. Citons, à titre d’exemple, le portrait anonyme du Marquis de Boishébert, v.1753, représentant l’officier né à Québec qui a dirigé la résistance à l’expulsion britannique des Acadiens français du Nouveau-Brunswick, de la Nouvelle-Écosse et de l’Île-du-Prince-Édouard en 1755.

Contrairement à la relative rareté de l’art de guerre en Nouvelle-France, l’art militaire britannique prolifère. Après l’ouverture de la Royal Military Academy de

Woolwich, en Angleterre, en 1741, on envoie les élèves-officiers diplômés, spécialement formés aux techniques du dessin et de l’aquarelle, pour rendre compte des infrastructures armées et des escarmouches dans les colonies britanniques d’Amérique du Nord. Pour qu’il soit utile aux autorités militaires, le travail de ces artistes devait être correct et précis, ce qui n’empêchait pas pour autant sa commercialisation auprès d’un public friand de succès britanniques. Les dessins et les aquarelles de Hervey Smythe (1734-1811) et de Richard Short (actif v.1754-1766), notamment, sont transposés en gravures pour faire connaître l’expansion britannique. En 1761, les esquisses de Short ont servi de base à une série d’estampes illustrant la conquête de la ville de Québec par les Britanniques deux ans plus tôt, et montrant la dévastation avec force détails, alors que soldats et citoyens contemplent les conséquences de la bataille. Charles Ince (actif v.1750), lui, assiste à la destruction totale de Louisbourg en 1758 qu’il dessine au début du siège. Son dessin devient ensuite une gravure largement diffusée. Et enfin, Thomas Davies (1737-1812), officier de l’artillerie royale britannique, peint *A View of Fort La Galette, Indian Castle, and Taking a French Ship of War on the River St. Lawrence, by Four Boats of One Gun Each of the Royal Artillery Commanded by Captain Streachy* (*Vue du fort La Galette, poste indien, et de la prise d’un vaisseau de guerre français sur le Saint-Laurent, par quatre bateaux d’un canon chacun, sous les ordres du capitaine Streachy de la Royal Artillery*), 1760, une œuvre qui, comme le titre l’indique, révèle une grande quantité d’informations documentaires – non seulement sur le fort, mais aussi sur la bataille fluviale et sur les vêtements portés par deux observateurs autochtones.



A. Benoist d’après Richard Short, *A View of the Church of Notre Dame de la Victoire; Built in Commemoration of the raising the siege in 1695, and destroyed in 1759* (*Vue de l’église de Notre-Dame-de-la-Victoire, bâtie en mémoire de la levée du siège en 1695, et démolie en 1759*), 1761, eau-forte, 36,4 x 53 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Des artistes célèbres en Grande-Bretagne représentent également des événements se déroulant au Canada. Ils créent des peintures pour le public britannique et, lorsque ces dernières font l’objet d’expositions publiques, de reproductions et de diffusion sous forme de gravures, elles informent la population des succès militaires de leur pays et nourrissent le sentiment d’identité nationale. *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, de Benjamin West (1738-1820), une représentation romantique et imaginée à partir des faits des derniers moments du commandant britannique constitue l’une des œuvres les plus connues du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). Wolfe et ses troupes avaient affronté les forces françaises du marquis de Montcalm lors de la bataille des plaines d’Abraham, à Québec, en 1759, à l’issue de laquelle le conflit entre les deux pays bascule en faveur de la Grande-Bretagne. Cet événement marque un tournant majeur dans la rivalité entre les deux puissances, lesquelles se disputaient depuis deux siècles le

contrôle de l’Amérique du Nord. Le conflit s’éteint à la fin de la guerre de Sept Ans, avec la signature du traité de Paris en 1763 – la France cède ses colonies « canadiennes » à la Grande-Bretagne : c’est alors la fin de la Nouvelle-France et le début d’un nouveau régime, soit l’Amérique du Nord britannique.



Benjamin West, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, huile sur toile, 152,6 x 214,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Un État de garnison

Après la guerre d’Indépendance américaine de 1775-1783 (et la perte par la Grande-Bretagne du territoire qui correspond aujourd’hui aux États-Unis), le Canada devient un État de garnison, où l’armée britannique se fait très présente. On peint les chefs militaires, y compris les chefs autochtones, pour appuyer, comme toujours, le sens de la coopération mutuelle plutôt que celui du conflit. Un portrait célèbre, vraisemblablement posthume, *Thayendanegea (Joseph Brant)*, v.1807, réalisé par le Canadien d’origine allemande William Berczy (1744-1813), montre le chef Kanien’kehá:ka dans une pose classique, revêtant une tenue qui présente des attributs autochtones. Originaires de terres situées dans ce qui est aujourd’hui l’État de New York, Thayendanegea et ses disciples se sont établis au Canada après la guerre d’Indépendance américaine pendant laquelle ils avaient combattu pour les Britanniques.




GAUCHE : William Berczy, *Thayendanegea (Joseph Brant)*, v.1807, huile sur toile, 61,8 x 46,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Solomon Williams, *Major John Norton (Teyoninhokarawen)*, v.1804, huile sur papier, 47,5 x 31,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

De même, l'artiste irlandais Solomon Williams (1757-1824) peint *Major John Norton (Teyoninhokarawen)*, v.1804, un portrait du chef de guerre Kanien'kehá:ka (et neveu adoptif de Thayendanegea) ayant dirigé, aux côtés des Britanniques, les forces autochtones contre les Américains lors de la bataille de Queenston Heights, pendant la guerre de 1812, 1812-1815. La combinaison de vêtements haudenosaunees et britanniques de Teyoninhokarawen reflète son double héritage et les échanges culturels permanents entre les peuples autochtones et les Européens.

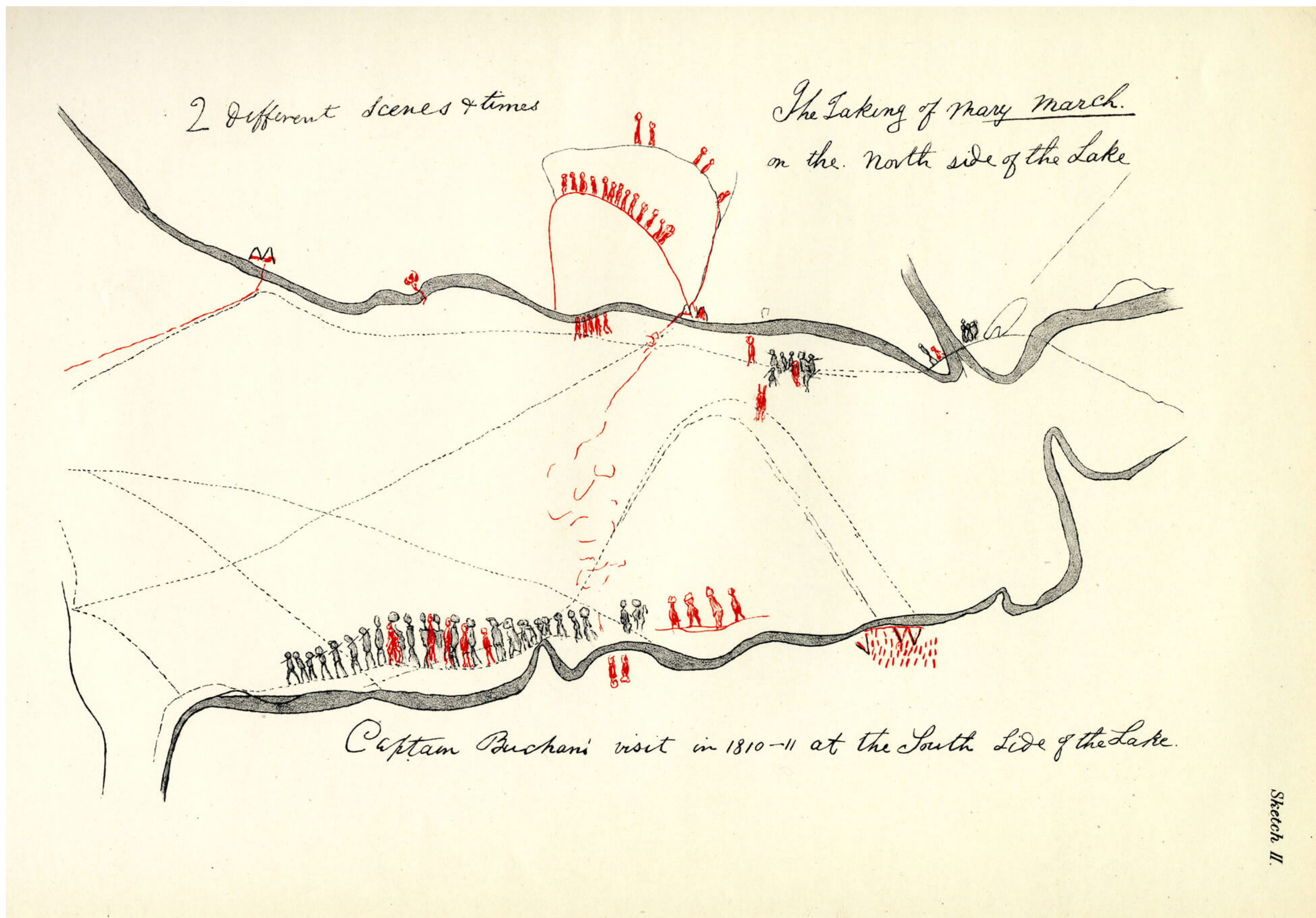
Au début du dix-neuvième siècle, les œuvres d'art créées par les artistes militaires britanniques au Canada soutiennent l'idée d'une période marquée par une harmonie non conflictuelle. Un monument important de John Crawford Young (1788-v.1859) à Québec, le Monument Wolfe et Montcalm, 1827, de conception classique, réunit les ennemis en un seul mémorial et promeut donc activement le principe d'unité dans une colonie plutôt divisée. De même, l'apparence détendue de




GAUCHE : James Pattison Cockburn, *Road Between Kingston and York, Upper Canada* (*Chemin entre Kingston et York, Haut-Canada*), v.1830, aquarelle, pointe de pinceau, encre brune et crayon sur papier vélin, 37,1 x 27 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : D'après Charles Beauclerk, *Back View of the Church of St. Eustache and Dispersion of the Insurgents* (*Vue arrière de l'église Saint-Eustache et dispersion des insurgés*), 1840, lithographie, 26,5 x 36,6 cm, collection Baldwin pour Canadiana, Toronto Public Library.

l’homme, du garçon et du chien
qui se promènent tranquillement le long d’un sentier boisé dans *Road Between Kingston and York, Upper Canada* (*Chemin entre Kingston et York, Haut-Canada*), v.1830, de James Pattison Cockburn (1778-1847), semble nier l’importance de la route pour le transport militaire, une route pourtant coupée et nivelée par le travail harassant des soldats. L’armée britannique a joué un rôle essentiel dans la répression des rébellions de 1837, alors que les colons du Bas et du Haut-Canada ont pris les armes et se sont soulevés dans l’espoir d’obtenir un plus grand contrôle du gouvernement. Ces événements figurent peu dans les œuvres, bien que la bataille de Saint-Eustache, un conflit de la rébellion du Bas-Canada, ait été représentée dans une estampe parue en 1840.

En 1829, Shanawdithit réalise une série de dessins témoignant de l’histoire tragique de sa tante Demasduit : il en résulte de puissantes images qui mettent en évidence les conséquences pernicieuses de la colonisation à cette époque. Demasduit était une femme Béothuk, l’un des derniers peuples autochtones qui occupaient traditionnellement Terre-Neuve. Sous forme de pictogrammes, Shanawdithit raconte les répercussions d’un acte jugé illégal par les Occidentaux. En 1818, un groupe de Béothuks vole un bateau et du matériel de pêche. Huit colons armés sont alors envoyés pour les récupérer. Ils parviennent à capturer Demasduit lors de l’escarmouche qui s’ensuit et tuent son mari, un chef, pendant que ce dernier tente d’empêcher la capture de son épouse. Leur nourrisson décède quelques jours plus tard. Demasduit elle-même s’éteint en 1820, un an à peine après sa capture. En 1823, des pelletiers européens trouvent Shanawdithit, sa mère et sa sœur affamées et les amènent à St. John’s. Les membres de sa famille meurent peu après de la tuberculose, et Shanawdithit entre en service. En 1829, elle décède à son tour; elle était la dernière des Béothuks.



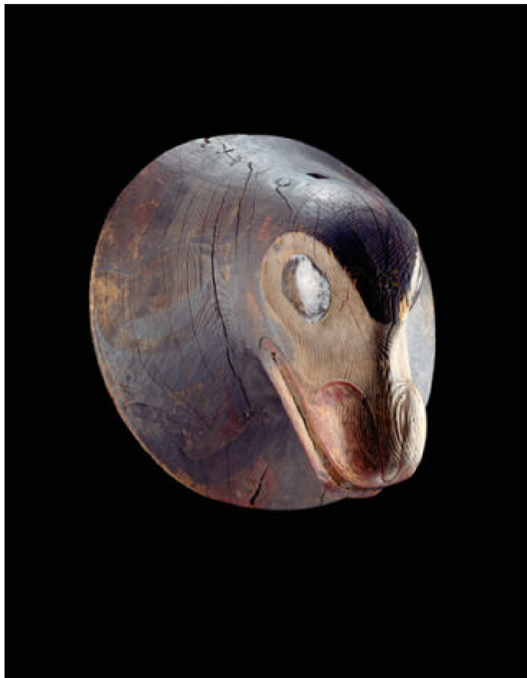
Shanawdithit (Nancy April), *Sketch II: The Taking of Mary March [Demasduit] on the North Side of the Lake* (*Croquis 2 : L'enlèvement de Mary March [Demasduit] sur le côté nord du lac*), 1829, mine de plomb et encre sur papier, 28 x 43 cm, The Rooms Corporation of Newfoundland and Labrador, Provincial Museum Division, St. John's. L'image est une recréation du *Croquis 2* de Shanawdithit par James P. Howley en 1915.

En Europe, l'intérêt croissant pour les conflits autochtones encourage les artistes occidentaux à représenter des scènes de combat destinées à un public colonial, renforçant ainsi les stéréotypes trompeurs et violents sur les guerriers des Prairies. Entre 1849 et 1856, par exemple, dans *The Death of Omoxesisixany [Big Snake]* (*La mort d'Omoxesisixany [Grand Serpent]*), l'artiste canadien d'origine irlandaise Paul Kane (1810-1871) peint la mort dramatique d'un chef Piikani à cheval, assassiné par un guerrier cri. Kane avait voyagé à travers le Canada; il avait eu vent de l'événement et avait alors voulu le reconstituer au moyen de son imagination, en s'inspirant des peintures de duels équestres européens dont il connaissait quelques reproductions. Également collectionneur, Kane a agrémenté sa composition d'un sac à bandoulière de guerrier cri qu'il avait en sa possession. Théâtrale, intense et visuellement fascinante, *La mort d'Omoxesisixany [Grand Serpent]* constitue la seule peinture de Kane produite en série et commercialisée en son temps. L'image reflétait moins la réalité qu'elle ne répondait aux attentes du public avide de découvrir le « Far West ».



Paul Kane, *The Death of Omoxesisixany [Big Snake]* (*La mort d'Omoxesisixany [Grand Serpent]*), 1849-1856, huile sur toile, 50,5 x 63,2 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Sur la côte du Nord-Ouest, les traditions d'art de guerre des Premiers Peuples du Canada remontent à des millénaires. Les guerriers haïdas portaient des armures, notamment des casques, des visières et des plastrons. Certaines de ces protections sont magnifiquement décorées, comme le casque de guerre en forme de tête de phoque en bois avec des dents et des yeux en cuivre, que l'on trouve aujourd'hui au Musée canadien de l'histoire. Jusqu'à ce que les colons introduisent les armes à feu chez les Haïdas, les gourdins comptaient parmi leurs armes préférées. Citons ici l'objet – vraisemblablement cérémoniel – datant d'avant 1778 et provenant de la baie de Nootka qui présente une redoutable tête de saumon en bois sculpté aux yeux éblouissants, une massue en pierre formant sa grande langue saillante. On lui a en outre ajouté des cheveux humains et des dents de loutre de mer, qui l'embellissent prodigieusement. Elle aurait peut-être appartenu à un chef héréditaire et symbolise, par son identification avec le saumon, son pouvoir dans et sur le monde vivant présent et futur.




GAUCHE : Casque de guerre, Haïda, 1700-1898, bois et cuivre, 35,6 x 44,5 cm, Musée canadien de l’histoire, Gatineau.
DROITE : Massue, avant 1778, bois avec lame en pierre, dents de loutre de mer et cheveux humains, 31 x 26,5 x 11 cm, Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge.

À mesure que le Canada se développe à partir des côtes vers son centre géographique, les colonisateurs découvrent des pièces d’art des guerriers des Plaines et recueillent ainsi des informations sur ces habitants et sur leurs batailles. Aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, les guerriers nomades des Prairies inscrivaient les récits de leurs victoires sur des peaux de bison et de cerf. Ces guerriers se vêtaient de peaux pour prouver leur statut au sein de la communauté et raconter leurs actes de bravoure, comme l’illustrent les pictogrammes expressifs, dessinés dans des formes stylisées aux tons terreux sur une peau d’animal. Une splendide peau (probablement d’origine Niitsitapi [Pieds-Noirs]) conservée au Musée royal de l’Ontario dépeint, avec force détails, vingt et une histoires martiales distinctes, dont la capture d’armes et la blessure ou la mort de nombreux ennemis. Des entailles et des coupures parsèment les habits des guerriers des Plaines, en particulier les chemises des hommes : ces marques représentent des blessures de flèches et de lances. Les dessins apparaissent également sur les parois rocheuses et attestent des batailles remportées – pensons notamment à la scène de combat de 250 pétroglyphes à Áísínai’pi (Writing-on-Stone Park) en Alberta, datant de la fin des années 1800.

L’ère de la Confédération

Au lendemain de la Confédération, en 1867, un événement unissant l’Ontario, le Québec, la Nouvelle-Écosse et le Nouveau-Brunswick en un nouveau dominion au sein de l’Empire britannique, le Canada se voit encore une fois marqué par la violence, désormais documentée par la photographie, une nouvelle technologie inventée en France, en 1839. Les invasions des fenians, de 1866 à 1871, constituent les premières escarmouches photographiées dans la nouvelle nation canadienne. Les fenians, des immigrants irlandais établis aux États-Unis, croient que si leur prise du Canada réussit, elle saura persuader le gouvernement britannique d’échanger le dominion contre l’indépendance de l’Irlande. La multiplicité des tentes du gouvernement et de l’attirail militaire dans *The Pigeon Hill [Eccles Hill] Camp of the 60th Battalion* (*Le camp du 60e Bataillon de Pigeon Hill [Eccles Hill]*),1870, du peintre et photographe canadien William

Sawyer (1820-1889), montre le sérieux de la riposte canadienne à la menace des fenians.



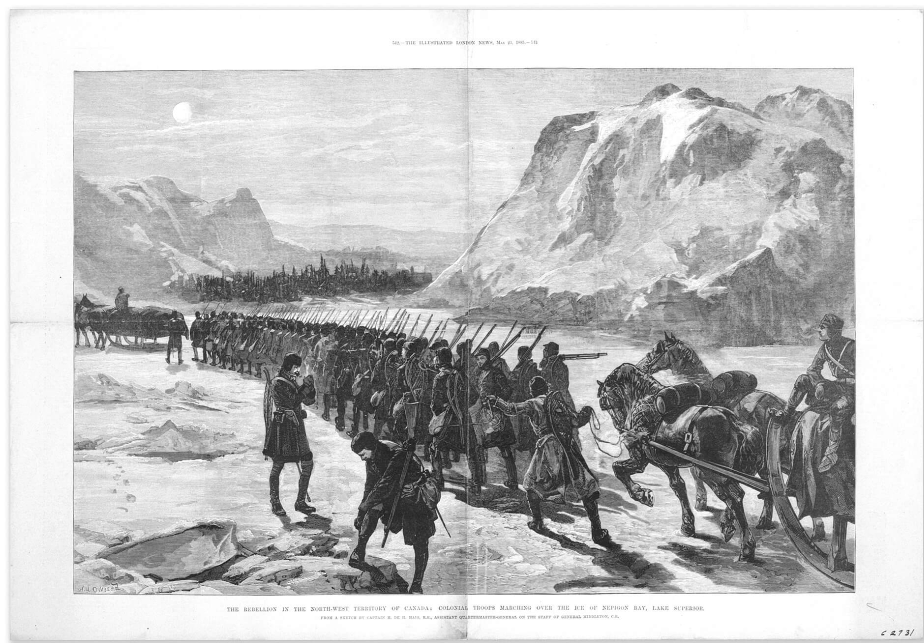
The Pigeon Hill [Eccles Hill] Camp of the 60th Battalion (*Le camp du 60e Bataillon de Pigeon Hill [Eccles Hill]*), 1870, photographie de William Sawyer, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La rébellion du Nord-Ouest de 1885 (aujourd'hui connue sous le nom de résistance du Nord-Ouest), qui se déroule dans les territoires de l'actuelle Saskatchewan et Alberta, entraîne la mort de centaines de troupes gouvernementales, de militants métis et de guerriers des Premières Nations. Les colons occidentaux nouvellement arrivés craignent les Premières Nations et les Métis déjà établis dans la région, alors que les groupes autochtones refusent de s'assujettir encore davantage aux Britanniques et de céder leurs terres. Inspirés par le chef métis Louis Riel, les peuples autochtones mettent en place un gouvernement provisoire, que l'action militaire canadienne rend rapidement impuissant. Riel finira pendu, mais il demeurera un symbole de la discorde linguistique, raciale et religieuse au Canada.

De nombreux monuments commémorent le conflit, certains honorant la milice coloniale, d'autres ses opposants métis et autochtones. *"Sewing Up the Dead": Preparation of North-West Field Force Casualties for Burial* (*« Recoudre les morts » : préparation des victimes de la Force de campagne du Nord-Ouest pour l'enterrement*), 1885, une image du soldat et photographe canadien James Peters (1853-1927), révèle les conséquences brutales sur les deux camps. Le procès de Riel est lui aussi documenté par la photographie – citons, à titre d'exemple, *Louis Riel Addressing the Jury during His Trial for Treason* (*Louis Riel s'adressant au jury pendant son procès pour trahison*), 1885, du photographe américain Oliver Buell (1844-1910).

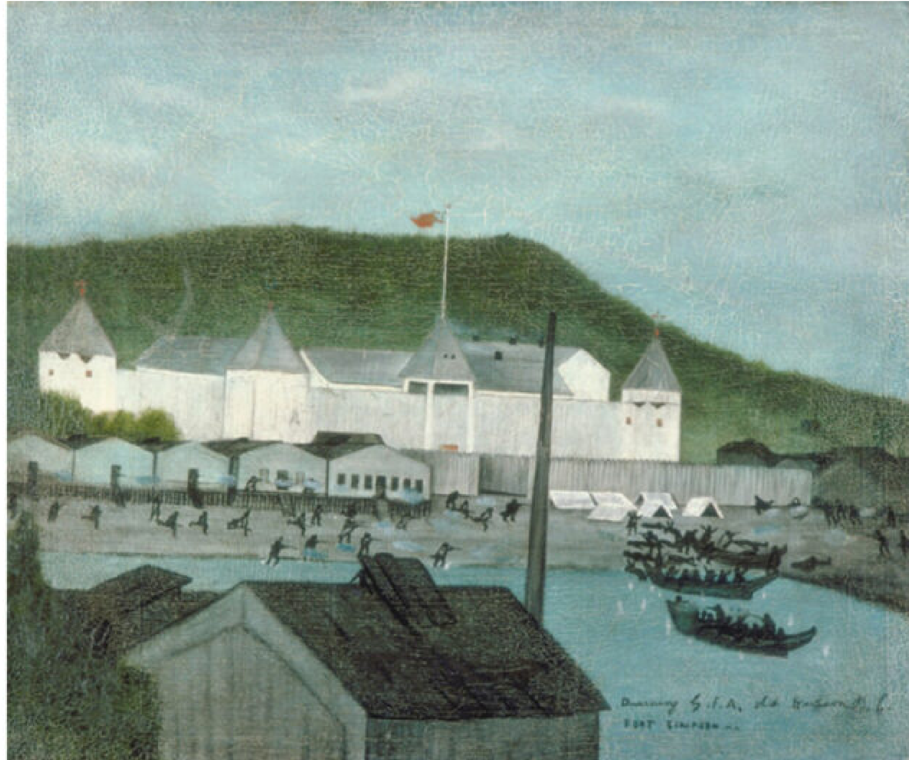
Les artistes graphiques à l'emploi des hebdomadaires britanniques s'intéressent également aux aspects militaires de la résistance à l'aide d'une technique de

reproduction de pointe, comme en témoigne l’illustration de troupes coloniales frileuses en marche, *The Rebellion in the North-West Territory of Canada: Colonial Troops Marching over the Ice of Nepigon Bay, Lake Superior* (*La rébellion dans le territoire du Nord-Ouest du Canada : troupes coloniales marchant sur la glace de la baie de Nepigon, lac Supérieur*), 1885, du soldat-artiste britannique Herbert de Haga Haig (1855-1945). Le *Graphic* et l’*Illustrated London News* retouchaient souvent les dessins originaux pour en augmenter l’impact visuel, alors que le *Sphere* publiaient des croquis non modifiés. Malheureusement, les quelques magazines canadiens actifs à cette époque étaient éphémères et leur rayonnement ne dépassait guère le cadre régional.



Herbert de Haga Haig, *The Rebellion in the North-West Territory of Canada: Colonial Troops Marching over the Ice of Nepigon Bay, Lake Superior* (*La rébellion dans le territoire du Nord-Ouest du Canada : troupes coloniales marchant sur la glace de la baie de Nepigon, lac Supérieur*), 1885, gravure sur bois, 34,3 x 50,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans les années suivant la rébellion de 1885, le Canada renforce son pouvoir sur les peuples autochtones des Plaines, les forçant à vivre dans des réserves, établissant le système des pensionnats et collectionnant de plus en plus d’objets d’art autochtones. Les premières photographies offrent des images révélatrices des guerriers des Plaines et de leurs insignes, tels que les bâtons à coups. On associe ces objets – des perches dentelées ornées de plumes, de fourrure, de cuir, de peinture, de perles et d’autres éléments décoratifs – au « comptage des coups », un système de notation adopté au moment des premiers contacts avec les Européens par de nombreuses tribus des Plaines pour suivre de près les faits d’armes. Pour qu’un coup compte, il doit avoir été observé par d’autres guerriers et officiellement reconnu par un conseil tribal. Le photographe, artiste et ethnologue canadien Edmund Morris (1871-1913) décrit la dimension documentaire et cérémonielle de la culture guerrière historique, l’artisanat des artefacts ainsi que leur grande beauté, notamment dans son image de 1907 du chef Piikani Stamiik’siisapop (Bull Plume) portant son bâton à coups dentelé et garni de plumes aux côtés de Minnikonotsi (Homme en colère à cause de la faim).

GAUCHE : *Stamiik'siisapop [Bull Plume] and Minnikonotsi [Man Angry With Hunger]* (*Stamiik'siisapop [Bull Plume] et Minnikonotsi [Homme en colère à cause de la faim]*), 1907, photographie d'Edmund Morris, archives provinciales du Manitoba, Winnipeg.
DROITE : Frederick Alexcee, *A Fight Between the Haida and the Tsimshian* (*Un combat entre les Haïdas et les Tsimshians*), v.1896, huile sur tissu, 83,8 x 129,5 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

L'établissement de l'autorité britannique au Canada et l'expansion des réserves et des pensionnats coïncident avec l'émergence de deux phénomènes, soit l'augmentation de la colonisation européenne et un intérêt naissant tant pour les histoires que les artefacts associés aux peuples autochtones du Canada. Au fil du temps, certains artistes autochtones adoptent des manières européennes dans le but de raconter leurs récits de guerre. Les peintures de Frederick Alexcee (v.1857-v.1944), par exemple, révèlent à la fois sa connaissance de l'histoire de la côte du Nord-Ouest, telle que racontée par les conteurs, et sa compréhension des formes d'art européennes[2]. Fils d'une femme Tsimshian et d'un homme Haudenosaunee, il peint *A Fight Between the Haida and Tsimshian* (*Un combat entre les Haïdas et les Tsimshians*), v.1896. L'image représente une bataille autochtone qui s'est déroulée en 1855 à Port Simpson, le site du poste de Fort Simpson de la Compagnie de la Baie d'Hudson, sur la côte centre-nord de la Colombie-Britannique. Soulignant peut-être les inégalités de pouvoir caractéristiques de l'époque, le fort domine de façon spectaculaire les guerriers tsimshians et haïdas et leurs quelques canots. Les armes à feu, omniprésentes dans l'image, traduisent l'impact de la colonisation européenne au Canada, laquelle a imposé bien plus que ses styles de peinture.

Au fur et à mesure que le pays s'agrandit, on construit d'autres monuments pour nourrir le sentiment d'appartenance à la nation. À Brantford, en Ontario, les pères de la ville érigent en 1886 le Monument à la mémoire de Joseph Brant, de conception britannique, en hommage à Thayendanegea, le chef Kanien'kehá:ka ayant combattu aux côtés des Britanniques pendant la guerre d'Indépendance américaine. Peu à peu, des Canadiens deviennent sculpteurs ou s'investissent dans la construction des monuments. Le curieux *Portrait Bust of Techkumthai [Tecumseh]* (*Portrait en buste de Techkumthai [Tecumseh]*), 1896, de Hamilton MacCarthy (1846-1939), créé en la mémoire du fidèle allié du général Isaac Brock dans la guerre de 1812, le représente comme un « noble

sauvage » : sa tenue traditionnelle autochtone lui donne naturellement un air bon, non corrompu par la civilisation, mais ce même habit le fait aussi paraître différent, voire à part, il est « autre » en quelque sorte. Le Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, 1893, de Louis-Philippe Hébert (1850-1917), commémore Paul de Chomedey Maisonneuve, soldat de France et fondateur de Montréal.





GAUCHE : Hamilton MacCarthy, *Portrait Bust of Techkumthai [Tecumseh]* (*Portrait en buste de Techkumthai [Tecumseh]*) 1896, terre cuite, 39,4 x 24,5 x 18,8 cm, Musée royal de l’Ontario, Toronto. DROITE : Louis-Philippe Hébert, Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, 1893, bronze et granite, 900 cm (h), collection d’art public de la Ville de Montréal.

Canadiennes et Canadiens se sont portés volontaires pour combattre aux côtés des Britanniques lors de la première bataille outre-mer du pays, la guerre d’Afrique du Sud (1899-1902), un conflit entre les colons britanniques et néerlandais en Afrique du Sud, communément appelé la guerre des Boers. À l’époque, le Canada est encore un dominion britannique et sa population se compose en grande partie de sujets britanniques. Les Canadiens anglophones, profondément attachés à ce qu’ils considèrent leur mère patrie, s’enrôlent avec enthousiasme – plus de 7 000 militaires y participeront. La photographie documente le conflit d’un point de vue canadien – c’est entre autres la perspective empruntée dans *Les membres de l’unité Lord Strathcona’s Horse en route vers l’Afrique du Sud à bord du S. S.* Monterey, 1899, montrant des soldats entassés dans leurs uniformes de serge rêche, quelque part en mer. Comme de coutume, les artistes britanniques dessinent le conflit et leurs œuvres sont reproduites dans les hebdomadaires nationaux. L’un d’eux, Inglis Sheldon-Williams (1870-1940), né en Angleterre, qui deviendra plus tard un artiste canadien de la Première Guerre mondiale, dessine en 1900 le feld-maréchal Frederick Sleigh Roberts, un commandant britannique populaire, couronné de succès. Après le conflit, l’enthousiasme de la population canadienne pour cette

entreprise donne lieu à de nombreux monuments commémoratifs de guerre, encore existants aujourd'hui partout au Canada.



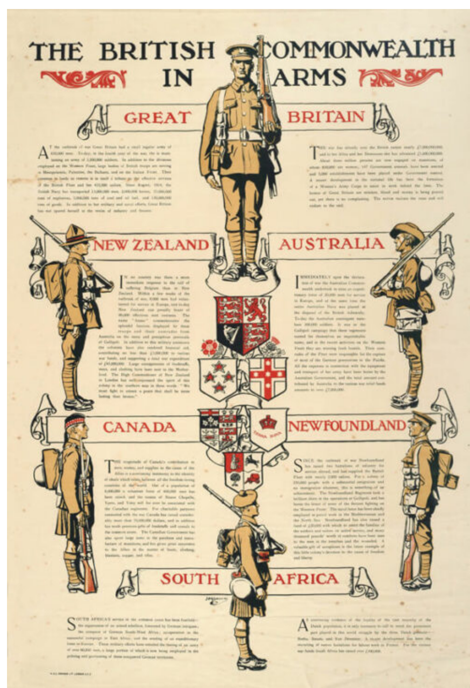
Les membres de l'unité Lord Strathcona's Horse en route vers l'Afrique du Sud à bord du S. S. Monterey, 1899, photographe inconnu.

La Première Guerre mondiale

La Première Guerre mondiale, 1914-1918, constitue un événement de grande envergure dans l'histoire du Canada. Premier conflit véritablement national du pays, elle implique l'ensemble de sa masse continentale, à l'exception de Terre-Neuve qui, jusqu'en 1949, représentait une colonie britannique – elle combat ainsi avec la mère patrie, et il en résulte un épisode particulièrement sanglant. La guerre débute le 4 août 1914 et, en tant que membre de l'Empire britannique, le Canada tombe en guerre dès que Londres y prend part. S'enrôlent alors plus de 600 000 Canadiens combattant principalement en Belgique et en France; plus de 60 000 d'entre eux mourront au front. Près de 4 000 des soldats engagés sont autochtones, bien qu'ils ne bénéficient pas de l'ensemble des droits et avantages de la citoyenneté dans leur pays.

À quelques exceptions près, les Canadiens anglais se rallient à la cause de la Grande-Bretagne, le conflit renforçant leur appartenance identitaire – ce nationalisme naissant sera cimenté par le succès canadien à la bataille de la crête de Vimy en 1917. Pour la population francophone du Canada, cependant, l'imposition de la conscription militaire entraîne de profondes divisions au pays.

Dans un monde post-Confédération plus indépendant, de nombreux Canadiens français ne considéraient pas que ce conflit les impliquait puisque mené par les Britanniques.





GAUCHE : H. M. Brock, H & C Graham Ltd., *The British Commonwealth in Arms* (*Le Commonwealth britannique en armes*), 1918, encre sur papier, 76 x 51 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Anonyme, *Canadiens-français, enrôlez-vous!*, v.1914-1918, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Outre les terribles combats et les fortes passions qu'elle suscite, la Première Guerre mondiale donne lieu à une production artistique de grande envergure qui se décline en autant de moyens d'expression : photographie, cinéma, peinture, gravure, reproduction, illustration, affiche, artisanat, sculpture et monument commémoratif. Les artistes sont à l'origine de certaines de ces œuvres, mais les agences gouvernementales et privées en parrainent la grande majorité. Ce faisant, ils établissent le concept de l'artiste ou du programme « officiel ». Cette appellation marginalise la plupart des artistes qui ne peuvent pas revendiquer une telle affiliation et entraîne une compréhension partielle de l'art de guerre canadien. Par conséquent, ce sont surtout la photographie et les arts graphiques sous forme d'affiches, de gravures, de reproductions et d'illustrations qui ont alimenté leur expérience visuelle de la guerre. Par ailleurs, force est de reconnaître l'inaccessibilité des peintures, sculptures ou monuments commémoratifs officiels pour la plupart du public canadien : beaucoup ne pourront contempler ces œuvres que bien après la fin de la guerre, et d'autres ne les verront jamais. Par conséquent, ce sont surtout la photographie et les arts graphiques sous forme d'affiches, d'estampes, de reproductions et d'illustrations qui ont alimenté leur expérience visuelle de la guerre.

En ce qui a trait à l'art officiel, pour consigner les événements de la Première Guerre mondiale, les autorités privilégient deux médias visuels, soit la photographie et le cinéma. Jusqu'en 1915, on autorise les soldats canadiens à porter un appareil photo pendant leur service actif mais, rapidement, la pratique se voit interdite pour des raisons de sécurité. En avril 1916, Lord Beaverbrook, le chef national du Bureau canadien des archives de guerre (BCAG), persuade le ministère de la Guerre de permettre aux photographes et aux cinéastes officiels d'accompagner les forces sur le front. Il est toutefois strict sur ce que les soldats peuvent ou non photographier, intimant : « Couvrez les Canadiens avant de les photographier… mais ne vous préoccupez pas des morts allemands[3]. » Les milliers de mètres d'images saccadées en noir et blanc d'hommes, de machines et de chevaux enregistrées par les directeurs de la photographie paraissent dans le film *Lest We Forget*, 1934[4].





GAUCHE : Page couverture du *Canadian War Pictorial*, nº 3, 1917. DROITE : *La batterie de caméras du Bureau canadien des archives de guerre passe à l’action*, octobre 1917, photographe inconnu, collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Comme les Canadiens détiennent également le statut de sujets britanniques, l’organisation de Beaverbrook ne juge pas important d’effectuer du recrutement au Canada. Par conséquent, tous les caméramans et les photographes officiels du Canada sont britanniques[5]. L’équipement lourd entrave leurs déplacements, surtout près des lignes de front. Ils opèrent dans un cadre restrictif dictant les endroits où leur présence est bienvenue et les sujets admissibles, ce qui empêche les créateurs de capturer visuellement, et dans son ensemble, la guerre embrasant le nord-ouest de l’Europe[6]. Dans leurs images figurent des bâtiments détruits et des routes transformées en boue, mais peu de cadavres ou de soldats blessés n’ayant pas encore été pansés. Pourtant, grâce au processus de développement relativement rapide, on parvient sans tarder à reproduire les photos de guerre dans des journaux, des magazines et des livres et à les présenter dans des expositions itinérantes populaires. Le BCAG les utilise abondamment dans le *Canadian War Pictorial et le Canadian Daily Record*, un journal quotidien distribué gratuitement aux troupes. Comme le peintre A. Y. Jackson (1882-1974) le note dans son autobiographie, « la peinture factuelle était révolue et avait été remplacée par la photographie[7] ».

La peinture de guerre connaît une première expérience de courte durée alors que le paysagiste Homer Watson (1855-1936) se fait engager par les autorités canadiennes pour réaliser trois immenses toiles dépeignant l’entraînement militaire au Canada en 1914. La commande est jugée infructueuse par le gouvernement, les critiques et l’artiste. La peinture ne deviendra donc un moyen d’expression signifiant pour consigner la guerre qu’après l’horrible deuxième bataille d’Ypres, en avril et mai 1915, ou lorsqu’elle est commandée par des particuliers.

Au moment de la bataille d’Ypres, les forces canadiennes sont inférieures en nombre, puis décimées par la première utilisation de gaz toxiques par les Allemands, faisant 6 000 victimes canadiennes en quatre jours. L’interdiction

récente de photographier les soldats dans des situations violentes, combinée au manque de photographes officiels, rend impossible la documentation de l’événement. Pour corriger cette lacune, en novembre 1916, Beaverbrook se sert de son nouveau programme officiel d’art de guerre, le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC), pour commander à l’artiste et illustrateur canadien anglais Richard Jack (1866-1952) une grande peinture – *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d’Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917. Le FSGC était un organisme de bienfaisance britannique soutenu par le gouvernement qui recueillait des fonds auprès de donateurs privés et à travers la vente de publications et de photographies dans le but de commander des œuvres d’art traitant des expériences de guerre canadiennes. La reconstitution de la bataille qu’offre Jack s’inspire vaguement des souvenirs des soldats et d’autres récits de première main. Les soldats lui servent également de modèles. Beaverbrook se dit satisfait du résultat, nonobstant le caractère invraisemblable de la composition qui montre un jeune homme blessé debout sans casque face à l’ennemi, encourageant les autres soldats à se battre. Le FSGC décide de passer des commandes à d’autres artistes dans le but de consigner, pour la postérité, les expériences de guerre du Canada[8].



Homer Watson, *The Ranges [Camp at Sunrise]* (*Le champ de tir [Camp au lever du soleil]*), 1915, huile sur toile, 152 x 181 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.



Richard Jack, *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d’Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917, huile sur toile, 371,5 x 589 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Avec près d’un millier d’œuvres d’art, principalement picturales, le programme du FSGC représente une première canadienne, bientôt imitée par d’autres nations alliées. De décembre 1916 à 1920, il emploie plus d’une centaine d’artistes, dont un tiers canadien et le reste essentiellement britannique, notamment Paul Nash (1889-1946) et Algernon Talmage (1871-1939). Un certain nombre de peintres intègrent l’armée en tant qu’artistes de guerre officiels et on les envoie au front pour documenter les activités d’unités spécifiques de l’armée. Ainsi, l’artiste équestre britannique Alfred Munnings (1878-1959) consigne le travail du Corps forestier canadien et du Corps de cavalerie canadien.

Au Canada, un comité distinct associé au FSGC et dirigé par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) commande des scènes du front intérieur et suggère aux autorités des artistes canadiens pour le service outre-mer. Parmi les artistes canadiens qui participent à ce programme, on trouve les futurs membres du Groupe des Sept, A. Y. Jackson, Arthur Lismer (1885-1969), J. E. H. MacDonald (1873-1932) et Frederick Varley (1881-1969), ainsi que la sculptrice Frances Loring (1887-1968) et les peintres Maurice Cullen (1866-1934), Henrietta Mabel May (1877-1971), David Milne (1882-1953) et James Wilson Morrice (1865-1924). Mais, de tous ces peintres, seuls Jackson, Varley, Cullen, Milne et Morrice iront outre-mer. Aucune femme artiste canadienne ne sera officiellement envoyée au front.

Inspirées par les expériences vécues sur les champs de bataille, deux œuvres issues du programme et présentées en 1918, *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), de Jackson, et *For What?* (*Pour quoi?*), de Varley, figurent parmi les peintures de guerre canadiennes les plus connues, toutes époques

confondues. Les images de tranchées boueuses, d’arbres détruits et de cadavres rendent de façon saisissante les horreurs de la guerre. Parmi les commandes consacrées au front intérieur, on trouve deux toiles, celle de May, *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, et celle de Lismer, *Convoy in Bedford Basin* (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919, cette dernière représentant une flotte de navires camouflés et leurs escortes militaires dans les eaux d’Halifax. Les projets artistiques sur les deux fronts ont nécessité la coopération de l’armée pour placer les artistes à des endroits stratégiques qui leur permettaient d’être témoins du conflit.



Maurice Cullen, *Huy on the Meuse on the Road to the Rhine* (*Huy sur la Meuse, sur la route du Rhin*), 1919, huile sur toile, 143 x 178 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. En janvier 1919, Cullen a visité Huy, en Belgique, avec la première division canadienne.

Conscient du regain d’intérêt dont jouit l’art graphique en Grande-Bretagne, au Canada et ailleurs, le FSGC commande et vend des estampes originales. Dans ses archives, on trouve une listes de projets datant de juin 1918 qui comporte une proposition de gravures à l’eau-forte de Cyril Barraud (1877-1965), conçue à partir de ses dessins de campagne détaillés et décoratifs, qui traduisent l’irrésistible beauté de la France et des Flandres; des reproductions saisissantes d’illustrations pleines d’action comme *Trench Fight* (*Combat dans les tranchées*), 1918, de Harold Mowat (1879-1949); et la distribution de deux images déjà existantes de Caroline Armington (1875-1939) traitant de sujets plus paisibles, notamment *No. 8 Canadian General Hospital* (*Hôpital général canadien n° 8*), 1918.




GAUCHE : Harold James Mowat, *Trench Fight* (*Combat dans les tranchées*), 1918, crayon Conté sur papier, 50,8 x 38 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Caroline Armington, *No. 8 Canadian General Hospital* (*Hôpital général canadien nº 8*), 1918, encre sur papier, 28,7 x 36,2 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

La liste mentionne également la production d’estampes à partir des dessins de villes en ruine et de paysages dévastés réalisés sur le terrain par l’artiste de guerre officiel Gyrth Russell (1892-1970)[9]. Tous ces projets aboutiront, à l’exception de celui de Mowat. À la fin du conflit, le FSGC met également en vente les reproductions d’un certain nombre de grandes commandes de peinture, telles que la toile de Jack, *La deuxième bataille d’Ypres*, dans le but de récolter des fonds pour le programme officiel.

Les affiches servent de propagande visuelle : elles sont employées par toutes les nations combattantes voulant encourager les citoyens à consentir des sacrifices pour éviter la défaite et contribuer à la victoire. Les autorités produisent ou commandent des affiches pour appuyer le recrutement, promouvoir la production militaire, informer les citoyens sur la conduite à tenir (comme conserver et préserver les réserves alimentaires) et assurer à la population la justesse des mesures gouvernementales. Les créateurs de ce matériel exploitent le pouvoir des mots et des images pour transmettre des messages visuels percutants, qui évoquent des sentiments de peur, de colère, de fierté et de patriotisme[10]. Pour normaliser la production de propagande, le gouvernement canadien instaure en 1916 le

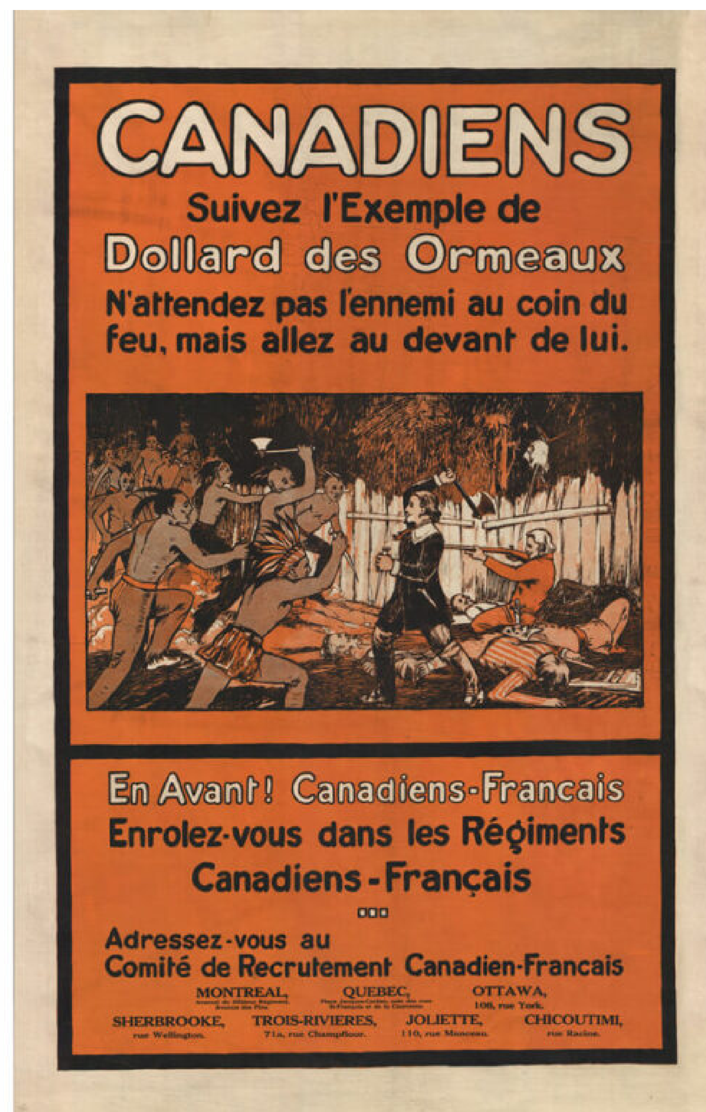


Salle des affiches de guerre, Ancien édifice des Archives fédérales, promenade Sussex, v.1944, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Service des affiches de guerre. Une photographie de la salle des « affiches de guerre », encombrée d’images, du bâtiment des Archives publiques (aujourd’hui le Centre mondial du pluralisme à Ottawa), donne un aperçu de la quantité de matériel propagandiste produit dans le monde entier.

Les mots dominent les premières conceptions d’affiches au Canada et sont accompagnés d’images simples et descriptives aidant à communiquer un message. D’autres compositions jouent sur l’imagerie canadienne ou sur l’iconographie historique du pays afin d’encourager le patriotisme et le sacrifice. Par ailleurs, certaines œuvres reflètent une adhésion aux approches occidentales modernes et plus révolutionnaires qui émergent à cette l’époque, dont beaucoup s’inspirent du militantisme ouvrier, des mouvements de réforme sociale (surtout en milieu urbain) et de diverses causes de la gauche politique[11]. Ainsi, la spectaculaire affiche *Pour développer l’industrie, souscrivez à l’emprunt de la Victoire*, v.1917, du graphiste Arthur Keelor (1890-1953), montre des travailleurs musclés construisant un pont au sein d’une composition faite de lignes énergiques et d’un lettrage en caractère gras.





GAUCHE : Arthur Keelor, *Pour développer l’industrie, souscrivez à l’emprunt de la Victoire*, v.1917, encre sur papier, 92 x 62 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Anonyme, *Canadiens suivez l’exemple de Dollard des Ormeaux*, 1915-1918, impression en couleur commerciale, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les affiches de recrutement canadiennes-françaises reflètent la demande pressante de main-d’œuvre du Canada pendant la guerre autant qu’elles font état des tensions sociales, culturelles et politiques sous-jacentes qui affectent l’effort de guerre du pays et influencent la politique[12]. La plupart des Canadiens

et Canadiennes francophones n’appuient pas les engagements militaires du Canada à l’étranger, et il en est de même pour les anglophones. Certaines affiches invoquent les traditions martiales du Canada français; d’autres rappellent au peuple canadien-français ses liens historiques et culturels avec la France. Toutes tentent, avec un succès mitigé, de convaincre les francophones que le service militaire est naturel, honorable et nécessaire. Parmi d’autres, *Canadiens suivez l’exemple de Dollard des Ormeaux*, 1915-1918, exploite l’intérêt du public pour la célèbre prise de position de Dollard des Ormeaux en 1660 contre les Haudenosaunee, et appelle les Canadiens français à imiter son courage. Toutefois, considérant la mort du héros, il est difficile de croire à l’efficacité de cette affiche comme outil de recrutement.

En matière de sculpture, il faudra attendre la fin de la Première Guerre mondiale pour que la discipline s’épanouisse, et ce, principalement en raison du manque de matériaux nécessaires, tel le bronze, utilisés à d’autres fins. Dans les dernières années du conflit, le programme officiel d’art de guerre emploie quelques sculpteurs, mais la plupart ne sont pas canadiens. Le programme acquiert fièrement une importante frise moderniste sculptée, *The Canadian Phalanx* (*La phalange canadienne*), 1918, de l’artiste croate Ivan Meštrović (1883-1962).





GAUCHE : Clare Sheridan, *Colonel W. A. Bishop, V.C.*, v.1918, bronze, 68 x 43 x 28 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Francis Derwent Wood, *Canada’s Golgotha* (*Le Golgotha du Canada*), 1918, bronze, 83 x 63,5 x 30 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Beaverbrook fait également appel à un certain nombre de sculpteurs britanniques pour travailler pour le FSGC. Clare Sheridan (1885-1970), notamment, réalise vers 1918 un buste en bronze de l’as de l’aviation

canadienne Billy Bishop. Une controverse entoure toutefois une autre commande de sculpture britannique du FSGC, à savoir *Canada's Golgotha* (*Le Golgotha du Canada*), 1918, exécutée par l'éminent artiste Francis Derwent Wood (1871-1926). Pendant la deuxième bataille d'Ypres en 1915, des rumeurs ont circulé à l'effet qu'un soldat canadien aurait été crucifié sur la porte d'une grange belge (le sujet de la sculpture de Wood) – une histoire que les Allemands ont dénoncé après la guerre comme étant pure propagande. L'œuvre a été rapidement mise en réserve.

Deux sculptrices d'origine américaine vivant au Canada, Frances Loring et Florence Wyle (1881-1968), se font connaître lorsqu'elles reçoivent, en 1918, une commande officielle du FSGC pour l'exécution de quatorze figures en bronze d'hommes et de femmes œuvrant dans les fermes ou dans des usines de munitions[13]. Loring crée également pour le fonds *Noon Hour in a Munitions Plant* (*L'heure du midi dans une usine de munitions*), v.1918–1919, une grande frise en bronze représentant des ouvriers de manufacture pendant leur pause du midi et, la même année mais cette fois à titre personnel, elle réalise une sculpture émouvante d'une femme en deuil intitulée *Grief* (*Deuil*). Ces sculptures donnent un aperçu unique du front intérieur canadien durant le conflit.



Frances Loring, *Noon Hour in a Munitions Plant* (*L'heure du midi dans une usine de munitions*), v.1918-1919, bronze, 88,9 x 186,7 x 15 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les personnes associées à aucun programme officiel – les artistes non officiels – produisent une bonne partie de l'art de la Première Guerre mondiale. Étudiants en art, médecins, architectes, peintres en bâtiment ou ouvriers agricoles avant la guerre, les artistes soldats et civils sont issus d'horizons fort divers. Pendant et après la guerre, nombre d'entre eux trouvent le temps et les outils nécessaires pour partager visuellement leurs expériences avec leurs camarades, leur famille, leurs amis et, parfois, les autorités. Par ailleurs, beaucoup deviennent en temps et lieu artistes de guerre officiels canadiens.

Thurston Topham (1888-1966), illustrateur d'avant-guerre chez Scribner's, s'enrôle dans la 1re Batterie de siège canadienne, où il utilise ses talents artistiques pour produire des croquis d'observation utiles aux services de renseignements militaires, comme *Opening of the Somme Bombardment* (*Début du bombardement de la Somme*), 1916, lors de la bataille de la Somme. Arthur Nantel (1874-1948), pour sa part, est capturé lors de la deuxième bataille d'Ypres en 1915 et passe le reste de la guerre dans un camp de prisonniers : durant cette période, en échange de nourriture, il peint des scènes de vie, telles que *Christmas Eve in Giessen Camp* (*Veille de Noël au camp de Giessen*), 1916. Enfin, John Humphries (1882-1958) note sa profession de caméraman sur ses papiers d'enrôlement. En 1919, il peint plusieurs œuvres directement sur les murs de la maison à l'intérieur de laquelle il est cantonné, en utilisant des couleurs tirées de matériaux trouvés à proximité qu'il mélange lui-même. Plus tard, on lui rapportera qu'à la suite du départ de son régiment, la maison devient « un sanctuaire pour les Canadiens », et ce, grâce à ces peintures[14].





GAUCHE : Thurstan Topham, *Opening of the Somme Bombardment* (*Début du bombardement de la Somme*), 1916, aquarelle et mine de plomb sur papier sur carton, 9,5 x 28,2 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Arthur Nantel, *Christmas Eve in Giessen Camp* (*Veille de Noël au camp de Giessen*), 1916, aquarelle sur papier, 25 x 25,4 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Pour d'autres, la guerre inspire des réalisations ultérieures. Le Suisse André Biéler (1896-1989), combattant blessé à la crête de Vimy en 1917, puis gravement gazé à Passchendaele, en Belgique, sera plus tard dans l'année transféré pour des raisons de santé à la section topographique du Corps canadien à titre d'illustrateur technique. *Arras, Ruins* (*Ruines d'Arras*), 1917, représente l'un des rares dessins détaillés de cette époque. C'est dans ce contexte qu'il décide de devenir artiste après la guerre – une ambition qu'il réalise avec beaucoup de succès en tant que peintre et professeur d'art à l'Université Queen's, à Kingston. Frederick Clemesha (1876-1958) fait quant à lui partie du 46e bataillon, surnommé le « bataillon suicide » en raison de son taux de morts et de blessés qui s'élevait à 91,5 %. Clemesha survivra et deviendra architecte à Regina. Il concevra le Mémorial canadien à Saint-Julien, connu sous le nom Le soldat en méditation, 1923, en commémoration de la participation du Canada à la deuxième bataille d'Ypres, en Belgique, d'avril à mai 1915.



Frederick Clemesha, Le soldat en méditation (Mémorial canadien à Saint-Julien), 1923, granite, 11 m (h), Anciens Combattants Canada, Langemark (Belgique).

L’artiste Mary Riter Hamilton (1873-1954) n’est pas militaire mais civile. Le FSGC lui refuse le statut d’artiste officielle en 1917 mais, pendant les six années de pauvreté suivant la guerre, elle peint la France et la Belgique dévastées, seule ou presque parmi les tombes. Sa toile *Sanctuary Wood, Flanders* (*Bois du sanctuaire, Flandres*), 1920, notamment, avec ses troncs d’arbre s fantomatiques massés dans un paysage désolé, se compare à *Un taillis, le soir*, 1918, de Jackson. Hamilton fait pression pendant des années pour que ses trois cents tableaux soient placés dans une collection nationale, mais on rejette sa demande dans un premier temps, jusqu’en 1926, année où Bibliothèque et Archives Canada accepte finalement de les héberger[15].

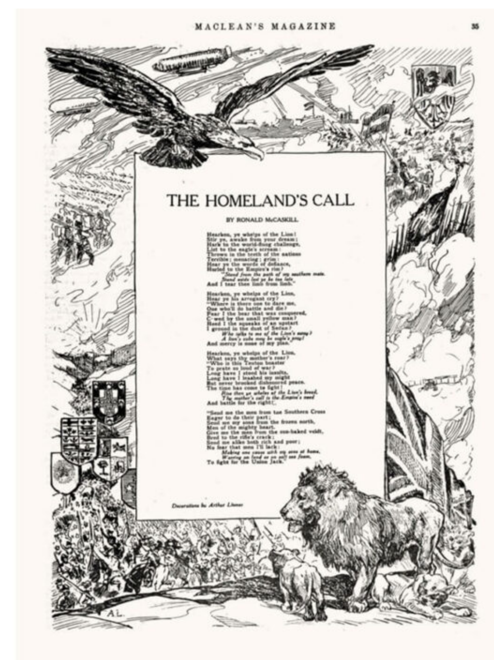



GAUCHE : Mary Riter Hamilton, *Sanctuary Wood, Flanders* (*Bois du sanctuaire, Flandres*), 1920, huile sur contreplaqué, 45,7 x 59,1 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : A. Y. Jackson, *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), 1918, huile sur toile, 86,9 x 112,2 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En plus des artistes non officiels, diverses organisations privées soutiennent également les arts en temps de guerre. Des initiatives de collecte de fonds, telles que le Fonds patriotique canadien, commandent leurs propres affiches promotionnelles. L’une d’elles, *Le Canada et l’appel*, 1914, réalisée par J. E. H. MacDonald, présente le Canada sous les traits d’une femme parée de symboles patriotiques, dont la feuille d’érable et la fleur de lys. La représentation des peuples autochtones sur une autre affiche du Fonds patriotique canadien datant de 1916 est, aux yeux du public d’aujourd’hui, véritablement odieuse. Sur l’image intitulée *Moo-che-we-in-es. Pale Face, My skin is dark but my heart is white, for I also give to Canadian patriotic fund* (*Moo-che-we-in-es. Visage pâle, ma peau est sombre mais mon cœur est blanc, car je donne aussi au Fonds patriotique canadien*) figure un guerrier autochtone[16].

Lors de la Première Guerre mondiale, l’illustration prospère en tant qu’activité du front intérieur grâce à l’évolution de petites entreprises canadiennes d’édition de magazines. *Maclean’s*, entre autres, emploie un certain nombre d’artistes commerciaux qui participeront ensuite au programme officiel d’art de guerre, comme Arthur Lismer. Un mois après le début de la guerre, Lismer produit pour le magazine un collage émouvant d’images patriotiques pour illustrer un poème de Ronald McCaskill – *The Homeland’s Call*, 1914.





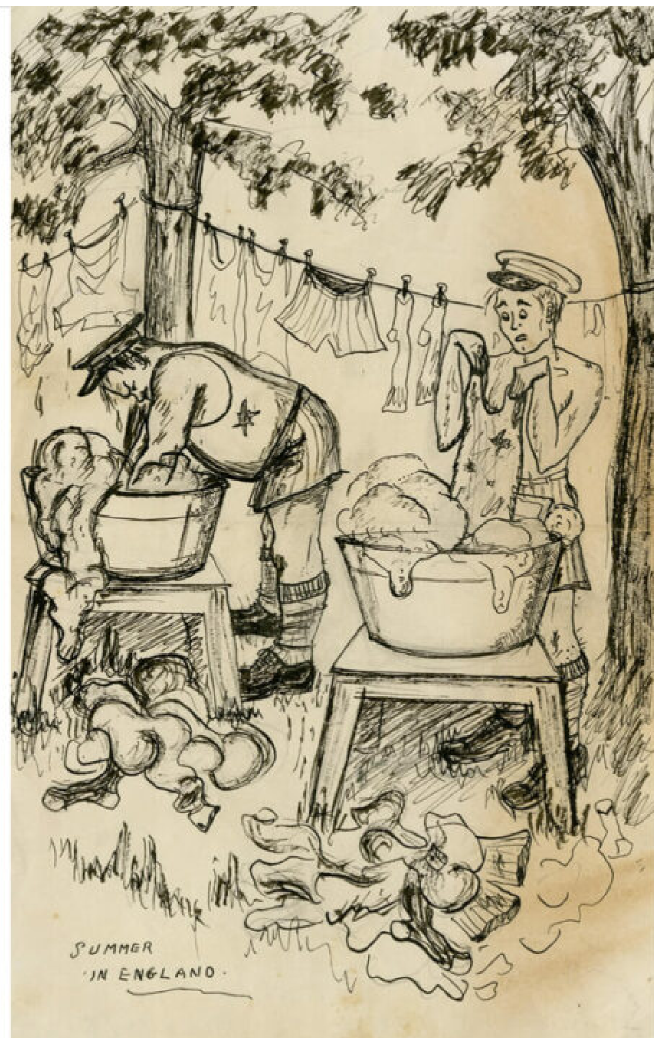
GAUCHE : Anonyme, *Moo-che-we-in-es. Pale Face, My skin is dark but my heart is white for I also give to Canadian Patriotic Fund* (*Moo-che-we-in-es. Visage pâle, ma peau est sombre mais mon cœur est blanc, car je donne aussi au Fonds patriotique canadien*), 1916, encre sur papier, 102,6 x 69,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Arthur Lismer, illustration pour le magazine *Maclean’s*, octobre 1914.

Le *Canadian Magazine*, un périodique national populaire auprès des lecteurs instruits, voyageurs et bien nantis, publie *The Kaiser’s Battle Cry* (*Le cri de guerre du Kaiser*), 1914, de J. E. H. MacDonald.

Sur l'image paraît la devise « Forward with God [En avant avec Dieu] » et, au-dessus de celle-ci, l'image de l'empereur allemand conduit par la mort incarnée par un squelette, avec le diable à ses côtés, qui chevauche son cheval à travers un champ de bataille dévasté et jonché de cadavres[17]. Sur le côté de la composition est reproduit un poème satirique intitulé *The Kaiser's Last Ultimatum* de Van der Tod, peut-être le nom de plume de MacDonald.

Le magazine appuie également les femmes artistes. Marion Long (1882-1970) réalise trois dessins touchants en 1915 illustrant les réactions des femmes à la guerre : *Looking at the War Pictures* (*Regarder les photos de guerre*), scène d'une mère et de son enfant en train de regarder des images de bataille; *Home on Furlough* (*À la maison en permission*), qui décrit la joie d'une épouse au retour de son mari en permission; et *Killed in Action* (*Tué au combat*), montrant une femme réagissant à la nouvelle de la mort de son mari. Le FSGC, organisation très masculine, refuse de commander des œuvres de ce type.





GAUCHE : Frederick Varley, *"I don't think I ever saw a man less suited to be a gentleman's valet"* (*« Je ne pense pas avoir jamais vu un homme moins apte à être le valet d'un gentleman »*), illustration tirée de *The Canadian Magazine*, décembre 1918. DROITE : Anonyme, *Summer in England* (*Été en Angleterre*), s.d., encre sur papier, 20,2 x 12,7 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Le numéro de décembre 1918 du *Canadian Magazine* souligne plus avant la différence entre l'art officiel de guerre, que le public n'a pas encore vu, et celui des artistes non officiels, déjà accessible au Canada. Frederick Varley, par exemple, artiste commercial et peintre peu connu pendant la majeure partie des années de guerre, illustre une douce histoire qui mêle gentillesse, faiblesse et tromperie écrite par le journaliste et ancien combattant de la Première Guerre mondiale Carlton McNaught. Dans les deux illustrations figure le

protagoniste de l'histoire, l'ordonnance (un serviteur d'officier) nommé Private Peach. Celle à l'encre et au lavis, intitulée *"I don't think I ever saw a man less suited to be a gentleman's valet"* (*« Je ne pense pas avoir jamais vu un homme moins apte à être le valet d'un gentleman »*), montre le personnage esseulé et abattu, tandis que l'autre, un dessin au trait, le représente docile auprès de l'officier qu'il assiste. Varley n'a aucune expérience du conflit à l'étranger lorsqu'il crée ces illustrations mais, au moment où le récit est publié, il se trouve à Londres à titre d'artiste de guerre officiel.

Durant la Première Guerre mondiale, des caricaturistes étrangers, comme le Belge Louis Raemaekers (1869-1956) et l'Anglais Bruce Bairnsfather (1887-1959), dominent le marché de la production et de la publication de dessins satiriques. Une caricature anonyme unique intitulée *Summer in England* (*Été en Angleterre*), s.d., présentant deux soldats canadiens en train de laver leur linge, apporte une pointe d'humour en cette période difficile. Toutefois, nous ignorons aujourd'hui si le dessin a même été publié. En 1916, Kenneth Browne (1900-1965), encore mineur, s'enrôle et sert dans le Corps médical de l'Armée canadienne, où il amuse régulièrement ses camarades avec de nouvelles caricatures : celles-ci formeront une série qu'il publiera en autoédition après la guerre sous le titre *Krushing Kaiserism*, 1918[18].

La fabrication d'objets à la main atteint de nouveaux sommets pendant et immédiatement après la Première Guerre mondiale, ces formes les plus familières étant l'art des tranchées (objets utilitaires ou purement esthétiques fabriqués par les soldats à partir de débris trouvés sur les lieux du conflit), la broderie thérapeutique et les vitraux commémoratifs. En dépit de son nom, la plupart des œuvres d'art des tranchées ne sont pas réalisées dans les tranchées, mais au cours de périodes passées loin des champs de bataille. Les soldats créent ces pièces pour diverses raisons : par exemple, certains les produisent en souvenir d'une bataille importante ou alors ils espèrent les vendre et augmenter leurs revenus. Dans le sens large du terme, l'art des tranchées comprend également les sculptures réalisées par les prisonniers de guerre.





GAUCHE : Harry Franklin Ritz, *Matchbox Cover* (*Couvercle de boîte d'allumettes*), v.1918, aluminium, 6,4 x 4,1 x 2,3 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Canne fabriquée par un prisonnier de guerre autrichien, 1915, bois et métal, 3 x 77,2 x 3 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Pendant la durée de leur service, les soldats sont essentiellement nomades, c'est-à-dire qu'ils vont et viennent entre la ligne de front, les congés, la convalescence ou l'emprisonnement[19]. Sur le terrain, ils doivent pouvoir transporter la totalité de leur matériel – un poids d'environ 27 kilogrammes. Tout ce qui n'est pas essentiel est jeté. Par conséquent, leurs œuvres d'art doivent être petites, portables et, de préférence, utiles. Aussi les étuis à cigarettes

s'avèrent entre autres populaires. Pendant la guerre, l'armée allemande est la première à utiliser l'aluminium dans les avions; après un accident, ces pièces d'un métal léger et malléable deviennent très prisées par les troupes alliées créatives au sol. L'aluminium peut être façonné très facilement en couvercle de boîte d'allumettes, et notons à ce sujet qu'Harry Ritz grave son nom sur la surface d'un de ces objets d'art des tranchées. Les prisonniers de guerre et les internés au Canada fabriquent également des objets qu'ils conservent ou qu'ils vendent quand ils le peuvent à ceux chargés de les soigner. Un prisonnier de guerre autrichien non identifié crée une canne en bois et en métal ouvragée pour un membre des Rocky Mountain Rangers de l'Alberta. Sur celle-ci, un serpent de métal vert s'enroule sinueusement sur presque toute la longueur, le pommeau en forme de tête de chien, et la pointe telle une balle et une douille.

La fabrication d'objets décoratifs dans le cadre de traitements d'ergothérapie se développe pendant la Première Guerre mondiale. Le remarquable antependium brodé de fleurs commandé par le roi George V pour le service de l'Action de grâce à la cathédrale Saint-Paul de Londres, en 1919, constitue un particulièrement bel exemple d'œuvre d'art réalisée par des soldats en état de stress post-traumatique. Au total, 138 Australiens, Britanniques, Canadiens et Sud-Africains gravement blessés produisent de petites sections de damas brodé, qui seront ensuite cousues ensemble à la Royal School of Needlework. Les soldats canadiens sont les premiers militaires à travailler sur le parement.



Antependium réalisé par des militaires, 1919, soie, or et « gemmes », 83 x 360 x 20 cm, Cathédrale Saint-Paul, Londres.

Un grand nombre de villes et de villages commémorent leurs morts dans les vitraux des églises et des bâtiments publics. En 1922, la Welcome Zion Congregational Church à Ottawa érige trois vitraux commémoratifs, conçus par la Colonial Art Glass Company de la capitale, où figurent les noms de huit membres de la congrégation morts au combat. Sur l'un des trois panneaux et sous la date de 1918 paraissent quatre d'entre eux. Un délicat réseau gothique mêlé aux feuilles d'un chêne orne richement le vitrail, duquel saillit le mot « liberté ».

Le résident et médecin américain Robert Tait McKenzie (1867-1938) est le sculpteur canadien le plus reconnu sur la scène internationale tant pendant qu'après la Première Guerre mondiale, un conflit d'ailleurs auquel il participe au sein du corps médical de l'armée britannique. En effet, McKenzie adapte ses talents de sculpteur afin d'aider les chirurgiens à remodeler les visages des soldats défigurés par les obus. Il exécute un certain nombre de petites sculptures de guerre d'une grande intensité émotionnelle, dont un portrait

posthume du capitaine canadien Guy Drummond, réalisé après avril 1915, et la pièce *Wounded* (*Blessé*), 1921, tout comme il conçoit quelques remarquables monuments de guerre figuratifs en Angleterre, en Écosse et aux États-Unis. Toutes ces œuvres curieusement intimes sont profondément marquées par ses expériences de guerre personnelles. Pour quelqu’un dont la carrière médicale visait à encourager l’amélioration du physique masculin, voir celui-ci mutilé par la bataille a dû être dévastateur.




GAUCHE : Robert Tait McKenzie, *Wounded* (*Blessé*), 1921, bronze, 13,9 x 8,8 x 10,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Emanuel Hahn, *War the Despoiler* (*La guerre spoliatrice*), 1915, plâtre peint, 21 x 83 x 38,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L’étonnante sculpture de guerre *War the Despoiler* (*La guerre spoliatrice*), 1915, du Canadien Emanuel Hahn (1881-1957), dans laquelle un dieu de la guerre arrache ses victimes du ventre d’un nu féminin prostré, ne trouve pas à l’époque l’appui du public : elle ne sera donc jamais coulée. Néanmoins, en 1928, à la suite de nombreuses et importantes commandes de monuments commémoratifs d’après-guerre, les sculpteurs canadiens, dont Hahn, parviendront à former une organisation d’exposition, à savoir la Société des sculpteurs du Canada.

Les commandes de monuments commémoratifs de guerre surviennent à la fin de la Première Guerre mondiale. Les artistes canadiens les obtiennent rarement, et ce, en partie parce que très peu d’entre eux peuvent répondre à la demande. Par conséquent, plus de la moitié des monuments commémoratifs au Canada sont produits par des fabricants de monuments italiens. En outre, c’est un sculpteur britannique, Vernon March (1891-1930), qui conçoit le Monument commémoratif de guerre du Canada à Ottawa. En 1925, Hahn remporte le projet du cénotaphe de Winnipeg, mais deux ans plus tard, l’opinion publique l’oblige à se retirer en raison de son origine allemande. Malgré cela, les succès des monuments de guerre de Hahn sont beaucoup plus nombreux que ceux de tous les autres sculpteurs canadiens.



Vernon March, La Réponse, Monument commémoratif de guerre du Canada, 1926-1932, bronze et granite, 21,34 m, Patrimoine canadien, Ottawa.

Le monument de guerre canadien le plus vénéré, le Mémorial national du Canada à Vimy,1921-1936, en France, est l’œuvre d’un sculpteur né au Canada, Walter S. Allward (1874-1955). Chacune des lignes des vingt figures allégoriques expriment avec puissance l’écrasant chagrin du pays. Leurs poses témoignant de leur douleur contrastent fortement avec l’architecture simple

dans laquelle elles s'inscrivent, une structure pensée comme un site de deuil, à l'instar des cimetières spectaculaires mais minimalistes entourant le monument. Toutefois, nonobstant son immense splendeur, le monument raconte une histoire d'hommes. Même le Monument commémoratif de guerre Welland-Crowland, 1939, d'Elizabeth Wyn Wood (1903-1966), présentant une protagoniste féminine se cachant derrière un soldat à la posture héroïque, ne parvient pas à contrebalancer l'hégémonie masculine qui caractérise le mémorial canadien de la Première Guerre mondiale, tant à l'étranger qu'au pays.





GAUCHE : Walter S. Allward, maquette en plâtre de la sculpture *The Sympathy of the Canadians for the Helpless* (*La compassion des Canadiens pour les faibles*) pour le Mémorial national du Canada à Vimy, s.d., Bibliothèque et Archives, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Elizabeth Wyn Wood, Monument commémoratif de guerre Welland-Crowland, 1939, granite, 550 x 950 x 210 cm, collection d'art public de la Ville de Welland.

La Seconde Guerre mondiale

On associe le mot « liberté » à la Seconde Guerre mondiale, 1939-1945, qui éclate vingt ans seulement après la fin de la Première Guerre mondiale. À la suite des 60 000 morts, des centaines de milliers de blessures de guerre, tant mentales que physiques, et la Grande Dépression des années 30, la Seconde Guerre mondiale est perçue comme une nécessité – sans pour autant être désirée – pour garantir la liberté face à la double tyrannie mondiale du fascisme et de la dictature.

Le Canada déclare la guerre à l'Allemagne le 10 septembre 1939, à la suite de l'invasion allemande de la Pologne le 1er septembre[20]. Ce faisant, il s'allie à la Grande-Bretagne et la France pour s'opposer à l'agression allemande. Bien que mal préparé à la guerre, souffrant des conséquences de la Dépression, le Canada met sur pied d'importantes forces terrestres, navales et aériennes. Le pays tout entier s'implique dans l'effort de guerre alors que ses industries et son agriculture, qui revêtent une importance essentielle, se développent pour fournir aux puissances alliées des navires, des avions, des sites d'entraînement, des véhicules, des armes, des matières premières et de la nourriture. La guerre

s'avère extrêmement coûteuse sur le plan humain : sur les 1,1 million de Canadiens qui serviront, soit 10 % de la population, 42 042 mourront et 54 414 reviendront blessés.



Metropolitan Edition

The Globe and Mail

Forecast: Cloudy; Cool

VOL. XCVI. NUMBER 27,996. ★★★★ TORONTO, MONDAY, SEPTEMBER 11, 1939. 3 Cents Per Copy 26 PAGES

CANADA DECLARES WAR!

Proclamation Issued Following Solid Vote in Parliament; Warsaw Defenders Hurl Enemy Back on City's Fringes; Germans Raid French Positions Under Heavy Barrage

Counter-Offensive By Nazis Believed Under Preparation

Germans Claim Five Planes Shot Down; Admit 'Activity'

VEIL EXTENT

POLES HOLD UNDER NAZI ONSLAUGHT

Launch Series of Night Attacks With 'Varying Success'

FIGHTING WIDER

(By CHARLES FOLTZ, JR.)
(Associated Press Staff Writer.)

City Pounded From Dawn to Dusk by Shells and Bombs

FORM NEW LINE

(By ROBERT RIEFFEL.)
(Havas Staff Writer.)

Proclamation of War

OTTAWA, Sept. 10 (CP).—Following is the text of the proclamation published today in an extra edition of the Canada Gazette declaring a state of war exists between Canada and Germany:

TWEEDSMUIR,
(L.S.).
CANADA:

George the Sixth, by the Grace of God, of Great Britain, Ireland and the British Dominions beyond the Seas, King, Defender of the Faith, Emperor of India.

To all to whom these presents shall come or whom the same may in anywise concern,

Greeting:

A PROCLAMATION.

ERNEST LAPOINTE, ATTORNEY-GENERAL, CANADA.

Whereas by and with the advice of our Privy Council for Canada we have signified our approval of the issue of a proclamation in the Canada Gazette declaring that a state

Dominion Committed To Stand With Britain In Fight Against Hitler

Will Fight Here if War Lost on Rhine, Meighen's Warning

BUT ONE COURSE

Lapointe Stakes Political Life on Nation's Participation, Declaring Policy of Neutrality Would Mean Siding With Enemies of Empire

TWO QUEBEC DISSENTERS STAND ALONE

(By HAROLD DINGMAN.)
(Staff Writer, The Globe and Mail.)

OTTAWA, Sept. 10.—The Dominion of Canada is marching now toward the goal from which there can be no retreat with honor.

Canada has taken up arms against the German Reich, on behalf of Great Britain, and all her peoples, on behalf of France and Poland. To help the persecuted of the world and to fight for freedom as this country knows it.

The Canadian declaration of war against Germany was cabled to Buckingham Palace in the early hours of this morning, and His Majesty King George VI gave his approval immediately. The proclamation was published in Ottawa early this afternoon in an extra edition of the Canada

The Globe and Mail, 11 septembre 1939.

La communauté artistique s'implique autant qu'avant et exerce ainsi de fortes pressions pour obtenir un programme d'art de guerre semblable à celui du FSGC de la Première Guerre mondiale. Elle devra cependant attendre la fin de 1942 pour voir la création de la Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre. En revanche, on soutient d'emblée la photographie, et les artistes de guerre officiels du Canada reçoivent des caméras. En matière de design, la Seconde Guerre mondiale représente aussi une époque prospère : la discipline s'épanouit au sein de programmes de propagande sophistiqués notamment axés sur la production d'affiches et de films. Par ailleurs, des cours d'art pour le personnel militaire sont élaborés et promus, et on organise des expositions ainsi que des concours d'art des forces armées. La sculpture, elle, brille par son absence : dans l'ensemble, le conflit fournit peu d'occasions de créer de nouveaux monuments commémoratifs et c'est ainsi que les nouveaux noms et dates ont plutôt été ajoutés aux monuments existants.

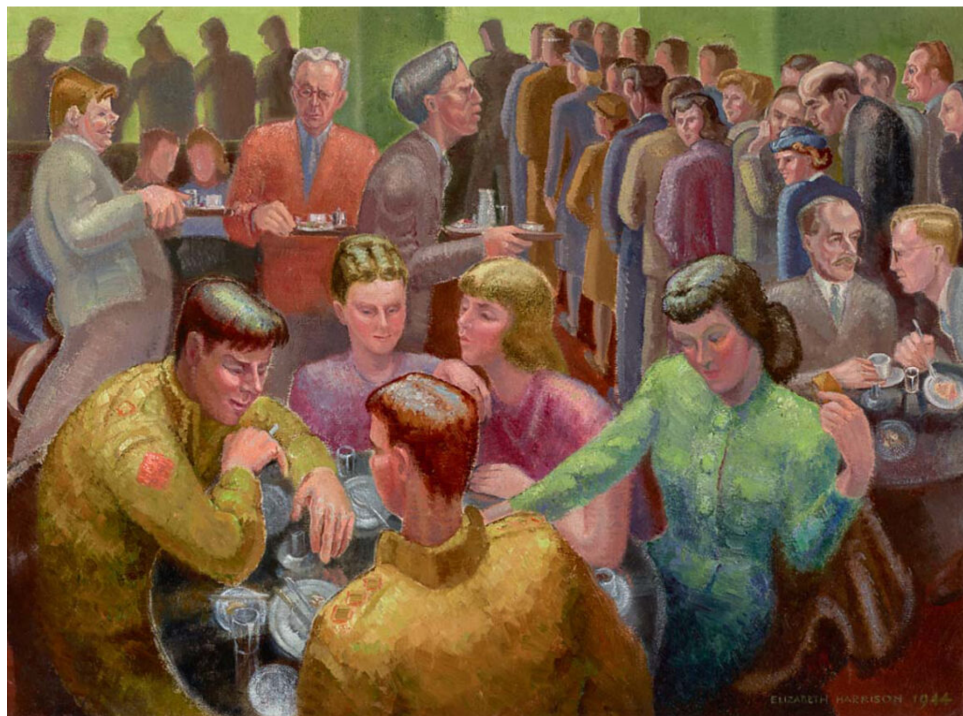




GAUCHE : Henry Lamb, *Trooper Lloyd George Moore, RCA* (*Cavalier Lloyd George Moore, ARC*), 1942, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Henry Lamb, *Trooper O.G. Govan* (*Cavalier O. G. Govan*), 1941, huile sur toile, 61,2 x 51 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Au moment où la guerre éclate, les peuples autochtones du Canada subissent depuis des décennies des pratiques assimilatrices qui concourent à amoindrir ou effacer leur contribution, pourtant évidente, à la société. Nous savons que plus de trois mille Autochtones se sont engagés dans l’armée, mais ce chiffre ne tient pas compte des milliers de Métis, d’Inuits et d’Indiens non-inscrits. Pour ces citoyens, rien n’est aisé, pas même l’enrôlement. L’Aviation royale canadienne (ARC) et la Marine royale canadienne (MRC) exigent que les volontaires soient « de pure descendance européenne et de race blanche » jusqu’en 1942 et 1943, respectivement. Dans l’art, à l’exception de quelques portraits, nulle part ne rend-t-on véritablement hommage à la contribution des Autochtones à l’effort militaire ou ne souligne-t-on clairement leur implication dans les œuvres de guerre. Retenons comme exemple de ce phénomène le cas particulièrement effarant du portrait réalisé par l’artiste né en Australie Henry Lamb (1886-1963), d’abord intitulé *A Redskin in the Royal Canadian Artillery* (*Un Peau-Rouge dans l’Artillerie royale canadienne*), 1942. En 1999, on parvient finalement à identifier le soldat en question et l’œuvre est alors rebaptisée *Trooper Lloyd George Moore, RCA* (*Cavalier Lloyd George Moore, ARC*). L’œuvre *Trooper O.G. Govan* (*Cavalier O. G. Govan*), 1941, de Lamb, est un autre exemple rare de la représentation d’un soldat canadien de couleur.

Au Canada, sur le front intérieur, les femmes artistes acquièrent une notoriété bien supérieure à celle qu’elles connaissaient lors des conflits précédents, et pourtant, leurs droits demeurent restreints comparativement aux hommes – elles ne peuvent documenter l’histoire de la guerre qu’au Canada, pas outre-mer. Néanmoins, ces dernières contribuent significativement à la compréhension générale de la guerre au pays. Si les agences gouvernementales veillent à embaucher certaines femmes pour dépeindre les services des femmes, ce sont les artistes civiles féminines qui parviennent à mieux traduire l’expérience entière de la guerre. L’œuvre *Lunchtime, Cafeteria at the Chateau Laurier, Ottawa* (*L’heure du dîner à la cafétéria du Château Laurier, Ottawa*), 1944, d’Elizabeth Harrison (1907-2001), notamment, dépeint l’interaction de femmes, d’hommes et de soldats sans uniforme.



Elizabeth Harrison, *Lunchtime, Cafeteria at the Chateau Laurier, Ottawa* (*L’heure du dîner à la cafétéria du Château Laurier, Ottawa*), 1944, huile sur toile, 71 x 53,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La photographie et le cinéma dominent les documents visuels officiels canadiens pendant la Seconde Guerre mondiale. La photographie bénéficie grandement des progrès technologiques réalisés depuis la Première Guerre mondiale. Au cours des années 1920 arrivent sur le marché des appareils photo légers et à déclenchement rapide comme le Leica (1925) et le Rolleiflex

(1928)[21]. De plus, la création de l’Office national du film (ONF) en 1939 joue un rôle important dans l’essor de l’industrie cinématographique canadienne.

Au début du conflit, tant au Canada qu’à l’étranger, les productions photographique et cinématographique relèvent de directions distinctes. La Section photographique des relations publiques de l’armée emploie des photographes, tandis que l’Unité de film de l’armée canadienne consigne les événements à l’aide de caméras cinématographiques. Les deux organisations fusionnent en 1943 pour former l’Unité de film et de photographie de l’Armée canadienne, qui emploiera quelques deux cents personnes. Chaque branche de l’armée – l’armée de terre, l’armée de l’air et la marine – nomme ses photographes et caméramans, des professionnels généralement peu connus aujourd’hui. En général, on associe deux caméramans à un photographe, et chaque unité dispose d’un chauffeur et du soutien de techniciens chargés du développement des films[22]. Parmi les photographes, on ne compte qu’une seule femme, Karen Hermiston (1916-2007), un fait certes peu surprenant. Au nombre de ses sujets figure la seule femme artiste de guerre officielle du Canada, Molly Lamb Bobak (1920-2014), qu’elle photographie à Londres, en Angleterre, alors qu’elle travaille à sa toile *Boat Drill, Emergency Stations* (*Exercice d’embarcation, postes d’urgence*), 1945.





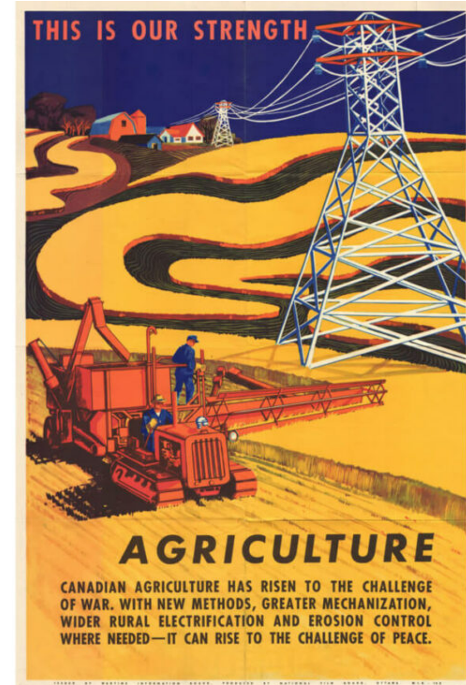
GAUCHE : *Seconde lieutenante Molly Lamb du Service féminin de l’Armée canadienne (S.F.A.C.), une artiste de guerre, Londres*, 12 juillet 1945, photographie de Karen Hermiston, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Molly Lamb Bobak, *Boat Drill, Emergency Stations* (*Exercice d’embarcation, postes d’urgence*), 1945, huile sur toile, 61 x 71 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’Office national du film, une organisation de taille modeste à l’origine, connaît une croissance exponentielle sous la direction de son commissaire à la cinématographie, l’Écossais John Grierson (1898-1972). En 1941, l’ONF remplace le Bureau de cinématographie du gouvernement canadien pour former, en 1945, l’un des plus grands studios du monde avec 750 employés. Pendant la guerre, l’ONF distribue plus de cinq cents films, dont la série Canada Carries On (v.f. En avant Canada), 1940-1959, comprenant de nombreux épisodes réalisés par la cinéaste Jane Marsh Beveridge (1915-1998). Sensible aux défis imposés aux femmes durant la guerre, lesquelles se voient soudainement arrachées à leur rôle domestique traditionnel, elle signe notamment *Les femmes dans la mêlée*, 1942; *Carrières de femmes*, 1943; et

Nos femmes ailées, 1943[23], avant de démissionner de l’ONF en 1944, lorsque Grierson refuse de lui confier officiellement la responsabilité de la série, et ce, parce qu’elle est une femme.

Les affiches sont omniprésentes pendant la Seconde Guerre mondiale – de nombreux artistes participent à leur production tout au long du conflit. Albert Cloutier (1902-1965), qui deviendra plus tard artiste de guerre officiel, agit à titre de superviseur gouvernemental de la production d’affiches de guerre de 1940 à 1944. Au cours des premières années, le directeur du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), H. O. McCurry (1889-1964), s’implique également dans la gestion de la conception d’affiches et tient à employer des artistes canadiens[24]. L’ONF engage de nombreux concepteurs canadiens – Fritz Brandtner (1896-1969), entre autres, crée l’affiche de production alimentaire *This Is Our Strength – Agriculture* (*C’est notre force – agriculture*), s.d.



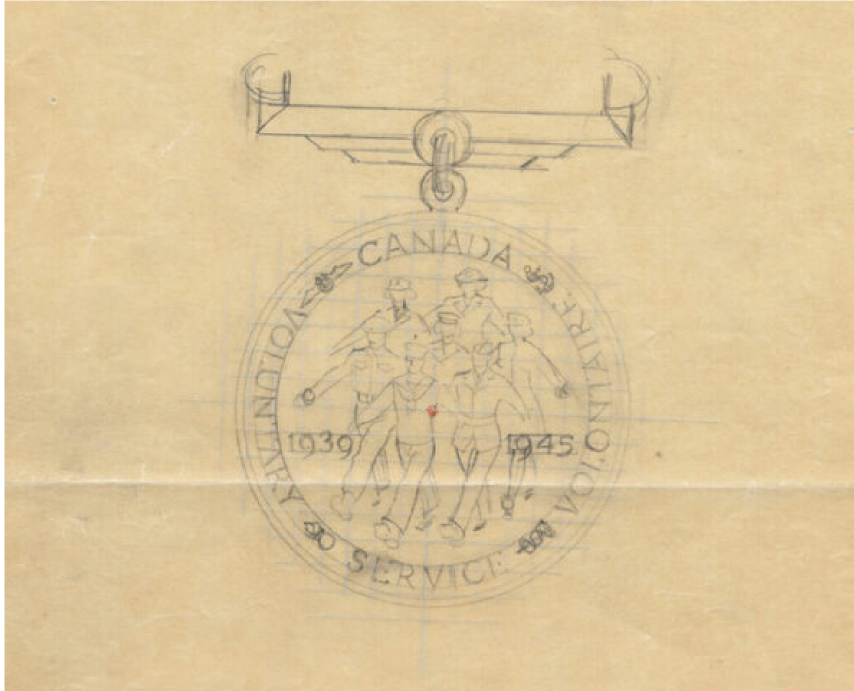


GAUCHE : Eric Aldwinckle, *Canada’s New Army Needs Men Like You* (*La nouvelle armée du Canada a besoin d’hommes comme vous*), v.1941-1942, encre sur papier, 91,3 x 60,9 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Fritz Brandtner, *This Is Our Strength – Agriculture* (*C’est notre force – agriculture*), s.d., encre sur papier, 91 x 60,2 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Le recrutement constitue sans doute le thème le plus exploité dans les affiches. Deux images réalisées par des artistes canadiens associent certains motifs héroïques classiques ou historiques à des circonstances contemporaines pour encourager la population à s’enrôler. Eric Aldwinckle (1909-1980), plus tard fait artiste de guerre officiel, réalise l’une de ces représentations, intitulée *Canada’s New Army Needs Men Like You* (*La nouvelle armée du Canada a besoin d’hommes comme vous*), v.1941-1942, présente un soldat sur une motocyclette en équilibre sur la roue arrière, aux côtés de l’image fantomatique d’un chevalier médiéval sur un cheval qui se cabre. Une autre œuvre, *The Spirit of Canada’s Women* (*L’inspiration des femmes du Canada*), 1942, de Gordon K. Odell (1898-1981), montre des rangs de soldates défilant avec le spectre de l’héroïne française médiévale Jeanne d’Arc.

Durant la Seconde Guerre mondiale, l’essentiel de la peinture tient dans le programme d’art officiel du Canada, la Collection d’œuvres canadiennes commémoratives de la guerre, qui regroupe environ 5 000 petites peintures représentant des événements, des lieux, de la machinerie et du personnel militaire, tant sur le front des batailles que sur celui intérieur. A. Y. Jackson participe activement au lancement du programme et conserve un rôle consultatif, suggérant à quels artistes commander les œuvres. Charles Comfort (1900-1994) est pour sa part chargé d’identifier le matériel à fournir aux peintres, mais il se rend également lui-même outre-mer à titre d’artiste de guerre officiel de l’armée. Avant cela, cependant, il conçoit la seule médaille canadienne de la Seconde Guerre mondiale – la Médaille canadienne du

volontaire, d'abord présentée en 1943, qui figure un groupe d'hommes et de femmes en uniforme marchant ensemble. Les autorités décerneront au total 650 000 de ces médailles.





GAUCHE : Charles Comfort, *Design for the Canadian Volunteer Service Medal* (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d., mine de plomb sur papier, 18,9 x 25 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Charles Comfort, *Design for the Canadian Volunteer Service Medal* (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d., mine de plomb sur papier, 14,5 x 14 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Parmi les trente-deux artistes de guerre officiels employés, tous officiers, figurent Aba Bayefsky (1923-2001), Miller Brittain (1912-1968), Bruno Bobak (1923-2012), Alex Colville (1920-2013) et Jack Nichols (1921-2009). Répartis entre les trois services – l'armée de terre, la marine et l'armée de l'air – et servant sur tous les théâtres de guerre occidentaux, y compris la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Europe du Nord-Ouest et l'océan Atlantique, ces peintres reçoivent du matériel et répondent à des instructions[25]. Généralement intégrés à des unités désignées de l'armée, à des navires ou à des escadrons de l'armée de l'air, ces derniers se voient affectés à des fonctions très similaires à celles de leurs prédécesseurs de la Première Guerre mondiale. Les instructions officielles déterminent la quantité d'œuvres à produire, la taille de celles-ci et leurs sujets, laissant une certaine marge d'interprétation. Les artistes civils étant confrontés à de graves pénuries de matériaux tels que le papier, nombre d'entre eux se joignent aux programmes officiels en vue d'obtenir des fournitures plus abondantes.

La plupart des artistes, habitués à peindre des paysages, des natures mortes ou des portraits, manquent de préparation quant à la représentation de sujets de guerre. La précision passe avant tout : beaucoup de participants choisissent alors d'exécuter des dizaines de petits croquis détaillant minutieusement les équipements, les uniformes et les véhicules avant d'achever leurs toiles, qui seront ensuite bien accueillies par le public et largement exposées. Dans ce contexte, une grande partie de l'art officiel est de nature illustrative. Si des approches artistiques contemporaines telles que l'abstraction avaient été exploitées, les autorités auraient vraisemblablement rejeté les œuvres. Ainsi refuse-t-on d'abord la peinture romantique d'un avion, *Per Ardua Ad Astra* [À travers l'adversité, jusqu'aux étoiles], 1943, de Carl Schaefer (1903-1995), jugée problématique : cette représentation d'un Spitfire MK.IX avec le bout des ailes coupées, en train de monter et de déraper à tribord, rendait, selon eux, l'appareil trop difficile à identifier.





GAUCHE : Carl Schaefer, *Per Ardua Ad Astra*, 1943, aquarelle sur papier, 53,3 x 71,7 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Charles Goldhamer, *Face Burns, Sgt. James F. Gourley, RAF, 536215* (*Brûlures au visage, sgt James F. Gourley, RAF, 536215*), 1945, fusain et aquarelle sur papier, 46,7 x 42,1 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Contrairement aux dessins de la Première Guerre mondiale, qui ont été conservés pour la plupart seulement à titre d'ébauches de peintures achevées, pendant la Seconde Guerre mondiale, les compositions sur papier des archives de guerre canadiennes sont souvent considérées comme des œuvres d'art abouties. Par exemple Charles Goldhamer (1903-1985) s'enrôle dans l'Aviation royale du Canada en 1943 comme superviseur des programmes d'art pour le personnel de l'armée de l'air avant d'être nommé artiste de guerre officiel; à ce titre, il dessine alors des pilotes et des équipages gravement blessés à l'unité de chirurgie plastique avancée de l'Aviation royale du Canada à East Grinstead, dans le West Sussex, en Angleterre, où un Canadien, Albert Ross Tilley, compte parmi les chirurgiens pionniers. L'œuvre de Goldhamer, *Face Burns, Sgt. James F. Gourley, RAF, 536215* (*Brûlures au visage, sgt James F. Gourley, RAF, 536215*), 1945, représente un sergent de la Royal Air Force qui a subi trente-sept opérations dans cette unité.

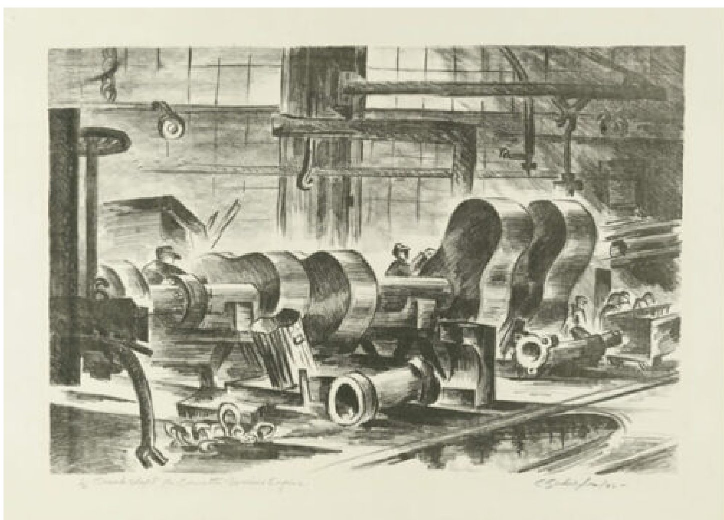
Molly Lamb Bobak est la seule femme artiste de guerre officielle employée par les Archives de guerre canadiennes; cette ancienne soldate du Service féminin de l'Armée canadienne voyage outre-mer après la fin de la guerre en Europe en mai 1945 (elle épouse Bruno Bobak en décembre). Son long bilan de service militaire au Canada, son éducation artistique formelle et son amitié avec A. Y. Jackson contribuent à lui assurer des commandes. Retenons *Private Roy, Canadian Women's Army Corps* (*Soldat Roy, Service féminin de l'Armée canadienne*), 1946, comme l'une de ses œuvres les plus remarquables. Il s'agit d'un portrait envoûtant d'une Canadienne noire travaillant derrière le comptoir d'une cantine militaire. La sergente – et non la soldate – Eva May Roy compte parmi les rares Noires enrôlées dans le Service féminin de l'Armée canadienne. Aussi Bobak rétrograde-t-elle Roy en qualifiant son sujet de simple soldate.

Chargés de documenter la guerre au sens large à travers la peinture, les artistes de la Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre s'écartent parfois du thème de l'activité militaire pour se tourner vers des sujets plus humains. La fabrication d'objets à la main constitue un élément clé des programmes de réadaptation des soldats, comme en témoigne la toile *R.C.A.[F.] Officer Doing Handicraft Therapy, No. 1 Canadian General Hospital, Taplow, England* (*Officier de l'ARC suivant une thérapie par l'artisanat, Hôpital général canadien nº 1, Taplow, Angleterre*), de l'artiste de guerre officiel George Campbell Tinning (1910-1996).



George Campbell Tinning, *R.C.A.[F.] Officer Doing Handicraft Therapy, No. 1 Canadian General Hospital, Taplow, England* (*Officier de l'ARC suivant une thérapie par l'artisanat, Hôpital général canadien nº 1, Taplow, Angleterre*), 1945, aquarelle sur papier, 38,5 x 57 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les estampes originales d'artistes caractéristiques du programme de la Première Guerre mondiale – lithographies, eaux-fortes et pointes sèches – deviennent plus rares pendant la Seconde Guerre mondiale. Citons tout de même les deux plus connues, soit la lithographie intitulée *Crankshaft for Corvette, Marine Engine* (*Vilebrequin pour corvette, moteur marin*), 1942, de l'artiste de guerre officiel Carl Schaefer, et celle d'Aba Bayefsky *Dismembering "U" Uncle* (*La démolition du « U » Uncle*), v.1943-1945. La première provient d'un dessin réalisé plus tôt la même année lors d'une visite à l'usine manufacturière John Inglis de Toronto; la seconde, qui présente un champ de bataille, s'inspire d'un dessin du même titre montrant une équipe de l'armée de l'air en train de démonter un avion.





GAUCHE : Carl Schaefer, *Crankshaft for Corvette, Marine Engine* (*Vilebrequin pour corvette, moteur marin*), 1942, encre sur papier vélin, 40,8 x 56,1 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Aba Bayefsky, *Dismembering "U" Uncle* (*La démolition du « U » Uncle*), v.1943-1945, lithographie sur papier vélin, 53,5 x 71 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Quant à l’art de guerre non officiel, il se développe notamment pendant les périodes sans activité, et parfois longues, des soldats, lesquels se voient encouragés à peindre et à exposer dans le but de favoriser l’esprit d’équipe et de dissiper l’ennui. On inaugure la première exposition d’art des Forces armées canadiennes à Toronto en 1942; celle-ci sera ensuite présentée dans huit camps militaires. Une seconde exposition a lieu en 1944 et une dernière, en 1945. L’œuvre de Beulah Jaenicke Rosen (1918-2018), du Service féminin de l’Armée canadienne, *Eat Early in Comfort* (*Manger tôt en tout confort*), 1943, montrant une scène animée dans un restaurant d’Ottawa, figure à l’exposition de 1944. Rosen compte parmi les cinq femmes sur un total de trente-trois artistes. Avant d’être officiellement mandatée, Molly Lamb Bobak peint la foule de la soirée d’ouverture de l’exposition composée de militaires en uniforme et de civils bien habillés dans *Opening Night of the Canadian Army Art Exhibition* (*Soirée d’ouverture de l’exposition d’art de l’Armée canadienne*), 1944. L’Aviation royale canadienne (ARC) organise également des expositions. L’artiste Tom Hodgson (1924-2006), futur membre fondateur du Groupe des Onze, présente *First Flight* (*Premier vol*), 1944, dans le cadre de l’exposition de l’ARC tenue au Musée des beaux-arts du Canada qu’il voit partir en tournée plus tard la même année. Enfin, le designer textile et artiste-soldat George Broomfield (1906-1992) diffuse son art de guerre par l’entremise de la Ontario Society of Artists, en participant aux expositions annuelles de 1943 et 1944 de la société.





GAUCHE : Molly Lamb Bobak, *Opening Night of the Canadian Army Art Exhibition* (*Soirée d’ouverture de l’exposition d’art de l’Armée canadienne*), 1944, aquarelle, stylo et encre noir, crayon Conté et crayon sur papier vélin, 30,5 x 45,6 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Tom Hodgson, *First Flight* (*Premier vol*), 1944, aquarelle et mine de plomb sur papier, 39,2 x 28,8 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Une fois la guerre terminée, la plupart des artistes-soldats ayant exposé pendant le conflit ne jouissent pas d’une reconnaissance immédiate de leur contribution artistique, contrairement aux participants du programme de la Collection d’œuvres canadiennes commémoratives de la guerre. Broomfield offre ses aquarelles au MBAC, qui les accepte finalement juste avant le transfert de toutes les œuvres d’art de guerre au Musée canadien de la guerre en 1971[26]. Cette dernière institution fera l’acquisition des œuvres d’art de guerre de Hodgson seulement en 1997 et celles de Rosen, encore plus tardivement, soit en 2006. Certains artistes ne parviennent à peindre leurs expériences de guerre que de nombreuses années plus tard, ce qui repousse évidemment la

date de leur acquisition institutionnelle. Ainsi, au terme d’une thérapie par l’art offerte à sa résidence pour aînés, Richard Coady (né en 1921) peint seulement en 1992 certains souvenirs de guerre difficiles, notamment *D-Day Landing, Normandy* (*Le débarquement du jour J, Normandie*), tableau acquis ensuite par le Musée canadien de la guerre.

Les femmes artistes civiles contribuent à documenter la guerre sur le front intérieur lorsque le MBAC commande des œuvres à plusieurs d’entre elles en 1944 et 1945. À l’époque, le directeur H. O. McCurry déplore l’absence d’œuvres picturales portant sur le travail des femmes militaires canadiennes au Canada. Ainsi, Paraskeva Clark (1898-1986), Alma Duncan (1917-2004), Bobs Coghill Haworth (1900-1988) et Pegi Nicol MacLeod (1904-1949) pallieront ensemble le manque et produiront des tableaux importants.

En 1944 et 1945, grâce à deux commandes importantes, Nicol MacLeod réalise près d’une centaine de compositions à l’aquarelle et à l’huile consacrées aux femmes et à la guerre. Des œuvres audacieuses et colorées comme *Morning Parade* (*Parade matinale*), 1944, célèbrent les 17 000 femmes de l’Aviation royale canadienne (Division féminine), les 21 600 du Service féminin de l’Armée canadienne et les 7 000 de la Marine royale canadienne. Conçues dans un style différent de celui de la plupart de ses contemporaines, les œuvres de Nicol MacLeod représentent souvent des femmes militaires canadiennes nettoyant, cuisinant, lavant la vaisselle, participant à des exercices ou défilant dans des parades.



Pegi Nicol MacLeod, *Morning Parade* (*Parade matinale*), 1944, huile sur toile, 76,5 x 91,8 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les néo-Canadiens produisent eux aussi des œuvres à partir de leur expérience de la guerre, mais nombreuses sont celles qui ont sombré dans l’oubli. Quelques-unes, néanmoins, se démarquent – des succès en grande partie attribués à la détermination personnelle des artistes ou au sujet choisi. Parmi ces œuvres, on trouve le dessin *War Torn* (*Déchiré par la guerre*), 1943, du concepteur d’affiches de l’ONF d’origine allemande Fritz Brandtner – une image puissante mais fictive d’un violent bombardement, qui traduit une idéologie antiguerre. Formé à la manière expressionniste et cubiste, Brandtner immigre au Canada après la Première Guerre mondiale.

Au cours des vingt années qui séparent les deux guerres mondiales, des changements substantiels se produisent dans le monde des arts graphiques. La photographie, par exemple, réduit considérablement la nécessité de recourir à des illustrateurs et illustratrices, dont le travail diminue au fur et à mesure

pendant et après le conflit. Le journal de guerre illustré de Molly Lamb Bobak, *W110278: The Personal War Records of Private Lamb, M.*, documente la vie de l’artiste dans l’Armée canadienne entre 1942 et 1945. L’objet demeurera peu connu jusqu’à sa publication intégrale en 1992[27]. La première page, « Girl Takes Drastic Step! (Une jeune femme prend une décision radicale!) », 1942, montre la jeune recrue en uniforme sous la pluie, une scène dans laquelle on pourrait voir un indice de son ambivalence initiale à s’enrôler.

Une fois le conflit terminé, les expériences de William Allister (1919-2008) en tant que prisonnier de guerre attirent l’attention grâce à la volonté de ce dernier de partager son vécu, notamment dans le documentaire canadien de 1995 intitulé *The Art of Compassion*. Emprisonné par les Japonais après la bataille de Hong Kong en 1941, il réussit à dérober suffisamment de matériel à ses ravisseurs pour tenir un carnet de croquis et un journal intime, et pour réaliser des peintures, dont la plupart disparaîtront. L’un des dessins qui subsiste, *I’m ‘A Comin’ Home!* (*Je rentre à la maison!*), v.1945, exprime la joie d’Allister à l’idée de sa libération. Il représente un soldat arborant un large sourire, maniant les rames d’une petite jonque (un bateau à voile traditionnel chinois).





GAUCHE : William Allister, *I’m ‘A Comin’ Home!* (*Je rentre à la maison!*), v.1945, mine de plomb sur papier, 18,2 x 23,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : William Garnet (Bing) Coughlin, *I don’t give a damn what the Maple Leaf says, you’ll wear your ribbons as laid down in –etc E—Bla –Bla-* (*Je me fiche de ce que dit le Maple Leaf*, *vous porterez vos rubans selon ce qui est prévu dans -etc E-Bla -Bla-*), 1944, encre sur carton, 28,8 x 20,3 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En revanche, c’est pendant la guerre que les caricaturistes bâtissent leur réputation. Au sommet d’un petit groupe de ces professionnels canadiens – dans lequel figure entre autres le dessinateur Les Callan (1905-1986) du *Toronto Star* –, on trouve l’artiste et ancien soldat Bing Coughlin (1905-1991). À l’époque, le journal des soldats, *The Maple Leaf*, publie les épreuves et les tribulations du personnage de Coughlin, « Herbie », comme en témoigne *I don’t give a damn what the Maple Leaf says* (*Je me fiche de ce que dit le Maple Leaf*), 1944. Un autre caricaturiste occasionnel du *Maple Leaf*, le soldat Thomas Luzny (1924-1997), est devenu muraliste après la guerre, mais son passé de caricaturiste demeure manifeste.

Humanity in the Beginning of the Atomic Era (*L’humanité au début de l’ère atomique*), 1953, où une terrifiante tête de mort blanche émerge d’une explosion nucléaire, nous parle des futures tragédies que l’artiste imagine succéder au conflit.



Thomas Anthony Luzny, *Humanity in the Beginning of the Atomic Era* (*L’humanité au début de l’ère atomique*), 1953, huile sur toile, 159,5 x 550 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Pendant le conflit, les reproductions d’œuvres revêtent également une importance nouvelle dans la vie des artistes. H. O. McCurry répond à la suggestion de A. Y. Jackson, qui souhaite que le MBAC appuie la reproduction d’œuvres d’artistes canadiens afin que les répliques soient distribuées dans les bases des forces armées au Canada et outre-mer. Les deux hommes croient qu’une telle entreprise permettrait de rémunérer les artistes à faible revenu n’ayant pas obtenu le titre d’artiste de guerre officiel. La distribution prend des proportions impressionnantes : 1 781 tirages à la Marine royale canadienne, 3 000 à l’Armée canadienne, 3 000 à l’Aviation royale canadienne et 2 727 aux services auxiliaires. *Halifax Harbour [North and Barrington Streets]* (*Le port d’Halifax [Les rues North et Barrington]*), v.1944, de Leonard Brooks (1911-2011), époux de la célèbre photographe canadienne Reva Brooks (1913-2004), constitue la seule pièce qui s’éloigne de l’imagerie généralement bucolique de la série portée sur le temps de paix. Notons néanmoins que, dans ce cas-ci, Brooks travaillait comme artiste officiel attaché à la marine.

Durant cette période, le travail des photographes civils renforce le précédent établi lors de la Première Guerre mondiale; ainsi abondent les articles de journaux et de magazines aux pages saturées de photographies qui répondent aux besoins du public et de la propagande. *Wait for Me, Daddy* (*Attends-moi papa*), une image capturée par l’Américain Claude Dettloff (1899-1978) le 1er octobre 1940, s’inscrit parmi les premières photographies civiles mémorables de la guerre – on y voit le Régiment de la Colombie-Britannique défilant dans une rue de New Westminster. Alors que Dettloff s’apprête à prendre la photo pour un journal local, le jeune Warren échappe à la surveillance de sa mère et se rue vers son père, le soldat Jack Bernard, qui participe au défilé. La photo connaît une large diffusion : on l’utilise en particulier dans le cadre de campagnes encourageant la population canadienne à acheter des obligations de guerre pour financer le conflit. Le public de l’époque voyait en cette image le reflet des valeurs familiales, l’importance de l’enrôlement et la nécessité de mener la guerre afin de préserver les familles.



Claude Detloff, *Wait for Me, Daddy* (*Attends-moi papa*), 1940, épreuve à la gélatine argentique, 34 x 27 cm, archives de la Ville de Vancouver.

Le Turco-Canadien Malak Karsh (1915-2001) (frère de Yousef Karsh [1908-2002]) compte parmi les photographes civils les plus connus. Au début de 1946, l’inauguration de l’exposition d’art de guerre canadien au Musée des beaux-arts du Canada est sur le point de se dérouler, et les autorités engagent le jeune Karsh pour photographier plusieurs des artistes de guerre officiels au milieu de

leurs peintures et de leurs croquis. Les images des tableaux eux-mêmes ne répondent manifestement pas aux standards de l'industrie publicitaire. La photographie de Karsh montrant Alex Colville peignant *Infantry, Near Nijmegen, Holland* (*Fantassins près de Nimègue, Hollande*), 1946, entouré d'esquisses, exclut le recours personnel du peintre à la photographie. Or, semble-t-il que l'inspiration de Colville pour ce tableau ne viendrait pas tant de ses esquisses, mais plutôt d'une photographie de la Seconde Guerre mondiale distribuée par les Britanniques.

Malgré les promesses de développement de la sculpture canadienne après la Première Guerre mondiale, le bilan sculptural des années 1939 à 1945 est mince en raison de l'absence d'œuvres commémoratives. De ces années, *Freedom from Want* (*Vivre à l'abri du besoin*), 1944, de Violet Gillett (1898-1996), une représentation émouvante d'une femme berçant son enfant endormi – manifestement inspirée du discours du président Franklin D. Roosevelt sur la situation de l'Union de 1941 et les quatre libertés fondamentales que défendent les États-Unis en prenant part au conflit – ne sera jamais coulée. De même, c'est l'amitié personnelle qui pousse Florence Wyle à produire un bas-relief en bronze de l'artiste officiel de guerre Charles Comfort en uniforme, alors que ce dernier profite d'un congé chez lui au début de 1945. Quant à sa compagne et collègue sculptrice Frances Loring, elle se contente d'écrire, et constitue une petite publication non datée destinée aux soldats qui disposent de temps libre : *How to Get Started in Woodcarving for Pleasure*[28].





GAUCHE : Violet Gillett, *Freedom from Want* (*Vivre à l'abri du besoin*), 1944, plâtre peint, 38 x 39,7 x 27,5 cm, Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John. DROITE : Florence Wyle, *Charles Fraser Comfort*, 1945, bronze, 52 x 52 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Comme lors de la Première Guerre mondiale, les soldats et les civils ont à nouveau produit des quantités de ce que l'on appelle l'art des tranchées, des souvenirs fabriqués principalement à titre de souvenirs personnels à partir de déchets généralement métalliques du champ de bataille. Après sa démobilisation en 1945, le sculpteur Joe Rosenthal (1921-2018) transforme une crosse de fusil en bois en une sculpture figurative sans titre. Incarcéré en tant que prisonnier de guerre au camp Sham Shui Po, dans la partie de Hong Kong occupée par les Japonais, le civil canadien R. P. Dunlop (dates inconnues) sculpte un certain nombre d'objets dans du bambou local, notamment une pipe décorée d'une feuille d'érable. Le Nose Art, surtout caractérisé par des dessins humoristiques peints sur les avions, constitue peut-être la forme la plus reconnaissable d'art des tranchées à se révéler pleinement pendant la Seconde Guerre mondiale. Parmi ces œuvres, on compte *Fangs of Fire* (*Crocs de feu*), 1944-1945, de Floyd Rutledge (1922-2006).





GAUCHE : Joe Rosenthal, *Untitled* (*Sans titre*), v.1945, bois, 42,5 x 17,1 x 10,8 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Équipe au sol avec Notorious Nan, août 1944, photographe inconnu, Bomber Command Museum, Nanton.

Souvenir de l’Holocauste

Durant la Seconde Guerre mondiale, peu d’artistes officiels ont conscience de l’Holocauste (lorsque l’Allemagne nazie et ses collaborateurs orchestrent le massacre de six millions de Juifs et de millions d’autres personnes) qui se déroule autour d’eux en Europe, et ceux ayant accès aux camps de la mort à leur libération sont encore moins nombreux. En 1945, Aba Bayefsky, un artiste de guerre officiel juif âgé de vingt-deux ans rattaché à l’Aviation royale du Canada, représente le camp de concentration nazi de Bergen-Belsen. Deux autres artistes de guerre officiels, Alex Colville et Donald Anderson (1920-2009), visiteront ce même camp de concentration allemand peu après sa libération par les Britanniques. *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), l’œuvre élégiaque de Colville, deviendra l’image la plus connue de ce lieu tragique.



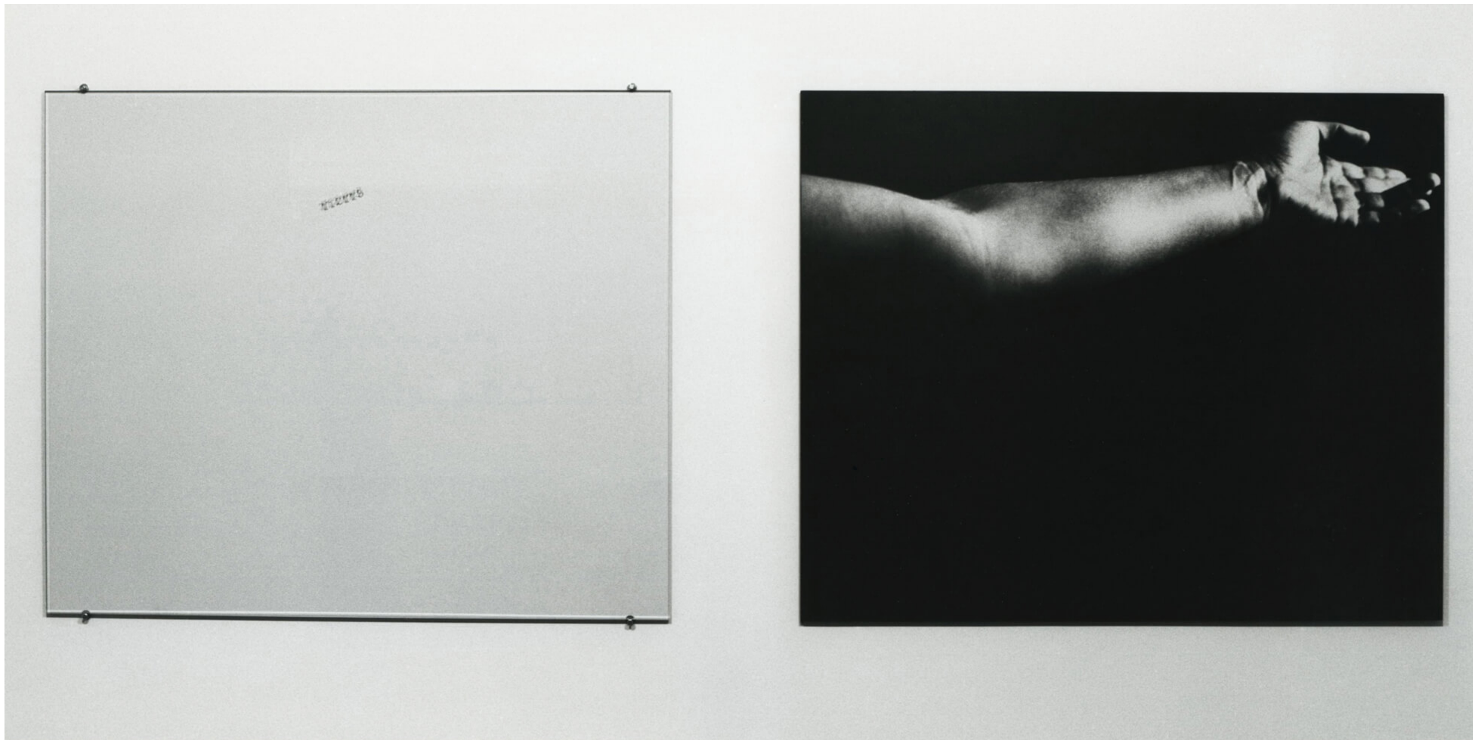


GAUCHE : Jack Shadbolt, *Dog Among the Ruins* (*Chien parmi les ruines*), 1947, aquarelle et crayon carbone sur papier vélin, 78,2 x 56,9 cm, Art Gallery of Greater Victoria. Copyright © avec l’aimable autorisation des Simon Fraser University Galleries, Burnaby. DROITE : Aba Bayefsky, *Remembering the Holocaust* (*Souvenir de l’Holocauste*), 1988, huile sur toile, 167,7 x 121,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’Holocauste occupe une place importante au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et ce, malgré le peu de visibilité que lui avait conféré l’art officiel pendant le conflit. Une fois la guerre terminée, les informations sur le nombre effroyable et sans précédent d’exterminations se répandent progressivement dans la sphère publique, et les artistes, juifs et non juifs, soldats et civils, réagissent aux images tragiques du génocide qui paraissent dans les films et les photographies. À cette époque, Jack Shadbolt (1909-1998), en service à Londres, est chargé de trier les photos prises dans les camps de concentration nazis de Bergen-Belsen et Buchenwald par les membres du Corps royal canadien des transmissions. Pour exprimer l’horreur qu’il a vécue en exécutant cette tâche, il entreprend une série d’œuvres en 1946, après son retour au Canada. Des pièces telles que *Dog Among the Ruins* (*Chien parmi les ruines*), 1947, où l’on voit un chien en gros plan hurlant à la mort au milieu des ruines laissées par les bombardements, témoignent visuellement de la profonde colère qui l’animait devant l’horrible héritage de la guerre.

Autre artiste notable de la période succédant immédiatement à la Seconde Guerre mondiale, Gershon Iskowitz (1920/21-1988) arrive au Canada en 1949, après avoir survécu aux camps de concentration allemands d’Auschwitz et de Buchenwald. Il dessine l’horreur des camps avec des matériaux qu’il recueille en cachette. *Condemned* (*Condamné*), v.1944-1946, portrait d’un homme au destin funeste – à en juger par l’ombre noire se profilant derrière sa tête – offre un exemple émouvant de son travail. Iskowitz mènera ensuite une brillante carrière artistique au Canada.

Les œuvres d’après-guerre d’Aba Bayefsky sur l’Holocauste apparaissent beaucoup plus tard, mais elles attestent des profondes cicatrices que ce terrible massacre aura laissées à l’artiste officiel. Sa composition monochrome *Remembering the Holocaust* (*Souvenir de l’Holocauste*), 1988, par exemple, montre la Grande Faucheuse debout parmi les corps mutilés qu’elle récolte, tandis que les noms des principaux camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale bordent l’image. Des formes rappelant des flammes s’élèvent derrière la créature meurtrière, et contribuent à la frénésie hystérique à glacer le sang qui se dégage de la composition.



Barbara Steinman, *D’un lieu, solitaire D’un son, muet*, 1989, épreuve gélatino-argentique et panneau en verre gravé (122 x 101,5 x 1,4 cm chacun). Détail : installation multimédia. Musée des beaux-arts de l’Ontario

L’élégiaque diptyque en noir et blanc *Of a Place, Solitary Of a Sound, Mute* (*D’un lieu, solitaire D’un son, muet*), 1989, de Barbara Steinman (née en 1950), témoigne des réflexions de l’artiste sur les leçons durables de l’Holocauste, qu’elle-même n’a pas vécu. Elle met également en évidence l’héritage amer du génocide, qui affecte non seulement les personnes qui en ont été témoins, mais également celles des générations qui suivent. Dans cette œuvre de Steinman, la photographie de gauche montre la peau d’une personne en gros plan; sur la surface de verre recouvrant l’image est gravé un nombre à six chiffres, lisible de biais uniquement, soit quand le spectateur se tient devant la photographie de droite, dans laquelle un bras gauche nu étendu rappelle le bras du Christ crucifié. L’ensemble évoque le tatouage des prisonniers d’Auschwitz.

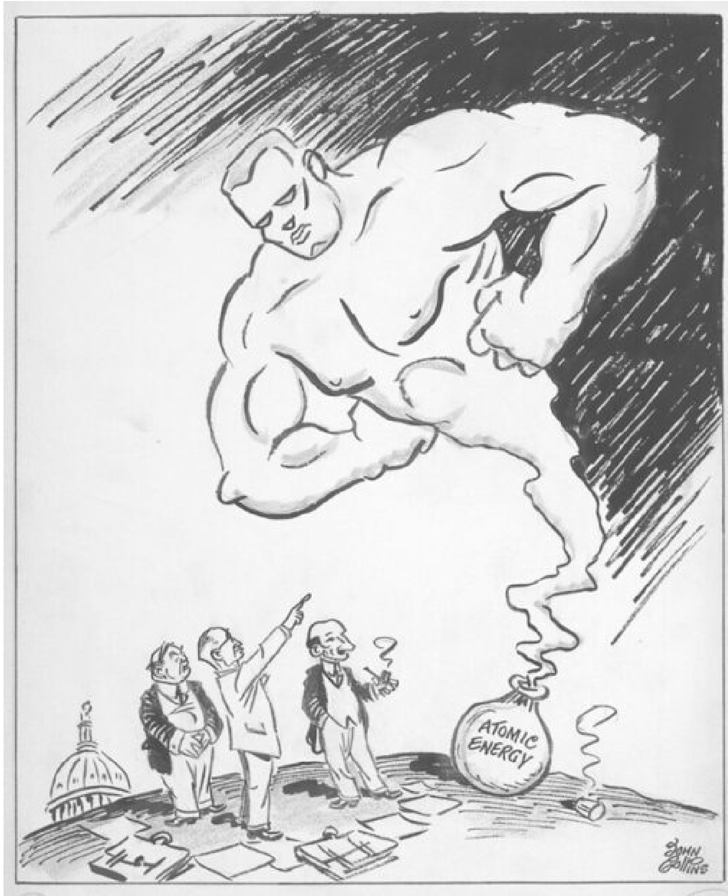
Aujourd’hui, le Monument national de l’Holocauste à Ottawa, inauguré en 2017 et intitulé Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie, constitue le plus récent mémorial national du Canada. La structure, conçue par l’architecte américain d’origine polonaise spécialiste de musées juifs Daniel Libeskind (né en 1946) et par l’architecte paysagiste Claude Cormier (né en 1960), représente une étoile de David aux pointes formées de six segments triangulaires. Sur les murs du monument figure l’œuvre d’Edward Burtynsky (né en 1955), notamment six photographies qu’il a prises parmi plus de deux cent cinquante images saisies lors de ses visites de nombreux sites reliés à l’Holocauste partout en Europe.




GAUCHE : Daniel Libeskind, Claude Cormier et Edward Burtynsky, Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l’Holocauste, 2017, Ottawa, photographie de Younes Bounhar. DROITE : Daniel Libeskind, Claude Cormier et Edward Burtynsky, Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l’Holocauste, 2017, Ottawa, photographie de Younes Bounhar.

La guerre froide

Comparée à la Première et à la Seconde Guerre mondiale, qui se sont échelonnées sur quatre et six ans respectivement, la guerre froide se déroule de 1945 à 1989, soit plus de quatre décennies, et englobe ainsi un certain nombre de conflits. Ces années sombres sont marquées par de fortes tensions géopolitiques entre les États-Unis capitalistes et leurs alliés occidentaux, d’une part, et l’Union soviétique communiste et le bloc de l’Est, d’autre part. La menace de l’anéantissement nucléaire plane nuit et jour alors que les deux camps développent leurs armes atomiques. Le caricaturiste John Collins (1917-2007) de la *Montreal Gazette* intitule l’une de ses caricatures éditoriales de 1945 *How Do We Put the Genie Back in the Bottle?* (*Comment remettre le génie dans la bouteille?*) – le dessin montre un grand génie sortant d’une petite bouteille étiquetée « énergie nucléaire ». Dans sa sculpture des Territoires du Nord-Ouest, Emanuel Hahn représente une figure tenant de l’uranium rayonnant d’énergie, faisant ainsi allusion aux riches ressources nucléaires du Canada. Des guerres non concluantes se déroulent en Corée, de 1950 à 1953, et, de façon plus significative, au Vietnam, de 1955 à 1975. Le Canada combat en Corée mais pas au Vietnam. La guerre froide prend fin avec le démantèlement du mur de Berlin en 1989, qui permet la réunification de l’Allemagne de l’Est et de l’Allemagne de l’Ouest.





GAUCHE : John Collins, *How Do We Put the Genie Back in the Bottle?* (*Comment remettre le génie dans la bouteille?*), v.1945, encre, crayon gras et mine de plomb sur carton, 35,6 x 29 cm, Musée McCord, Montréal. DROITE : Emanuel Hahn, *Northwest Territories* (*Territoires du Nord-Ouest*), 1948, panneau réalisé pour la Banque de Montréal et transféré au Guild Park, à Toronto, après 1972.

Sur le plan artistique, le choix des sujets et les modes de représentation reflètent inévitablement la violence et les défis des grands changements et conflits géopolitiques, bien que le phénomène au Canada prenne des proportions moins spectaculaires qu'aux États-Unis. Cela s'explique en partie par le fait que le Canada de l'époque se considérait davantage comme un artisan de la paix mondiale plutôt que comme une force militaire, et ce, même si l'État entretenait une armée active. Le premier ministre canadien, Lester B. Pearson, reçoit le prix Nobel de la paix en 1957 pour le soutien efficace apporté à la création des forces de maintien de la paix des Nations Unies, lesquelles avaient permis de rétablir la paix en Égypte pendant la crise de Suez en 1956. Par conséquent, l'art de guerre de cette période tend à documenter l'activité militaire en tant qu'occupation de maintien de la paix ou de protestation en faveur de la paix. En outre, pour la première fois, l'art officiel ne prime pas en termes de réputation artistique.

Du point de vue des Forces canadiennes, la photographie, employée comme outil documentaire, devient le moyen d'expression le plus important. Un exemple fascinant d'une photographie de la guerre de Corée – conflit opposant la Corée du Nord (soutenue par la Chine) et la Corée du Sud (soutenue par les alliés occidentaux, dont le Canada) – montre le futur premier ministre du Québec René Lévesque, alors correspondant de guerre pour le service international de Radio-Canada, traversant à gué un petit ruisseau, les bras levés, maintenant son magnétophone en équilibre sur sa tête[29]. Cette photographie, parmi tant d'autres, montre à quel point le conflit s'est immiscé dans la société canadienne : autrement dit, l'image traduit l'impact de la guerre froide sur la vie des principales personnalités politiques, sur le cours de l'histoire ainsi que sur la culture visuelle du pays.

Des dizaines d'images ont enregistré les actions des troupes canadiennes en Corée, aussi variées que de sillonner le pays à la marche ou de combattre au lance-flammes.





GAUCHE : *René Lévesque traverse à gué un petit ruisseau, son magnétophone en équilibre sur sa tête, alors qu'il suit les troupes du Royal Canadian Regiment qui s'avancent en territoire ennemi*, 13 août 1951, photographie de Kenneth Maclean, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : *Lance-flammes Wasp utilisé par le Princess Patricia's Canadian Light Infantry en Corée*, 11 juin 1951, photographie de Bill Olson, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La création d'une collection d'œuvres d'art de guerre officielles demeurait un objectif ambitieux. En janvier 1954, au début de la guerre froide, en l'absence d'un programme d'art officiel, l'Aviation royale canadienne charge Robert Hyndman (1915-2009) – ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, pilote de Spitfire et artiste de guerre officiel – de peindre les activités militaires dans les bases aériennes canadiennes en France et en Allemagne de l'Ouest. En théorie, *Married Quarters under Construction at 4 Wing, Baden* (*Logements familiaux en construction à la 4e Escadre, Baden*), 1954, montre les logements de la base aérienne de Baden-Soellingen, en Allemagne de l'Ouest, vieille d'un an, l'une des nombreuses bases alliées établies pour assurer la paix après la guerre. Mais, en réalité, le spectateur a plutôt affaire à un paysage traditionnel où figurent une rivière ou une route, des champs verts fertiles, un ruban de forêt verte et de lointains sommets montagneux gris-bleu. Rien n'indique la présence militaire, ce qui, aux yeux de certains, enlève au tableau sa valeur d'art de guerre. Néanmoins, la représentation de grues de construction rappelle l'occupation du territoire allemand par les Alliés, un fait qui, neuf ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, suscite toujours le malaise.



Robert Hyndman, *Married Quarters under Construction at 4 Wing, Baden* (*Logements familiaux en construction à la 4e Escadre, Baden*), 1954, huile sur carton pour affiche, 40,3 x 50,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En 1968, le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC), 1968-1995, rétablit l’art militaire officiel au Canada. Beaucoup d’artistes du PAFCAC ont déjà une expérience militaire, tout comme leurs prédécesseurs des deux programmes officiels précédents. Les œuvres d’art du PAFCAC ne sont pas nombreuses et elles s’orientent fortement vers l’illustration. Colin Williams (né en 1935), par exemple, peint à Chypre, où le Canada contribue à maintenir la paix entre les populations grecque et turque de l’île. Sa représentation détaillée d’un transport de troupes blindé (TTB), *Canadian A.P.C. Patrol – Old City, Nicosia, 1974* (*Patrouille d’un TTB canadien – Vieille ville, Nicosie, 1974*), 1975, s’appuie davantage sur des références photographiques que sur un travail d’observation directe. La guerre de Corée inspire Edward Zuber (1932-2018) qui y participe à titre de soldat. En 1978, motivé par le 25e anniversaire de la fin de la guerre de Corée et par l’absence de tout programme d’art officiel canadien s’y rapportant, le soldat commence à peindre quinze toiles tirées de ses souvenirs personnels – *Freeze* (*Figer*) en est une déclinaison – dont il vend avec succès les reproductions. Cette série fait sa réputation et lui vaut sa nomination à titre d’artiste du PAFCAC pendant la première guerre du Golfe de 1991 – la campagne militaire menée par les États-Unis au Moyen-Orient pour repousser l’invasion du Koweït par l’Irak.





GAUCHE : Colin Williams, *Canadian A.P.C. Patrol – Old City, Nicosia, 1974* (*Patrouille d’un TTB canadien – Vieille ville, Nicosie, 1974*), 1975, huile sur panneau, 76,2 x 101,6 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Edward Zuber, *Freeze* (*Figer*), 1978, alkyde sur toile, 46 x 61 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’art de l’affiche militaire disparaît largement de la scène artistique à cette époque, mais on l’utilise encore au sein des forces, où il sert à resserrer les règles et les règlements. La sculpture demeure également dans l’ombre à cette période; l’absence de nouveaux monuments de guerre anéantit toute possibilité de projets en ce domaine. Ce n’est qu’en 1982 qu’on inaugure une seconde fois le Monument commémoratif de guerre du Canada à Ottawa pour y inclure les dates de la Seconde Guerre mondiale, 1939-1945, et de la guerre de Corée, 1950-1953.



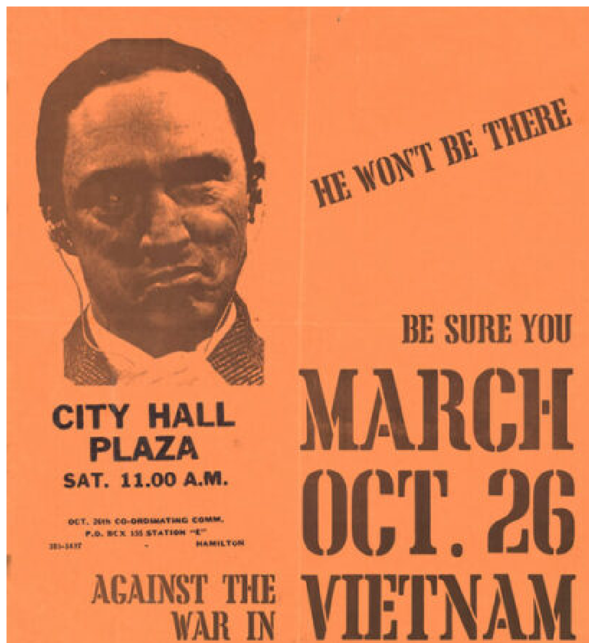


GAUCHE : Armand Vaillancourt, *L’Humain*, 1963, fonte, 300 x 200 x 200 cm, collection d’art public de la Ville de Val-des-Sources. DROITE : Armand Vaillancourt, *Cénotaphe de Chicoutimi*, 1958, acier soudé, 370 x 610 x 183 cm, Ville de Chicoutimi.

L’art contestataire révèle une facette particulièrement importante des années de la guerre froide. Pour la plupart, ces œuvres traduisent une vision subjective des événements plutôt qu’elles en dressent un portrait représentatif, comme l’illustre le *Cénotaphe de Chicoutimi*, 1958, du sculpteur Armand Vaillancourt (né en 1929). D’une hauteur de cinq mètres, ce curieux monument commémoratif de la Seconde Guerre mondiale, dont la forme évoque celle d’un gros canon, paraît paradoxalement dénoncer la guerre. « Je n’allais pas faire un de ces trucs où un soldat en poignarde un autre[30] », déclarera-t-il. L’écheveau métallique abstrait *L’Humain*, 1963, installé à Val-des-Sources (anciennement Asbestos), au Québec, constitue la réponse de Vaillancourt à la crise des missiles de Cuba de 1963, qui a failli entraîner les États-Unis et l’Union soviétique dans une guerre. Le site Web de l’artiste indique que la sculpture aurait provoqué un scandale[31].

À l’échelle mondiale, durant cette période, la contestation politique vise surtout la guerre du Vietnam, de 1955 à 1975, mais au Canada, le mouvement aura un impact mineur : émergent néanmoins des affiches comme *He Won’t Be There. Be Sure You March Oct. 26 Against the War in Vietnam* (*Il ne sera pas là. Ne manquez pas de manifester le 26 octobre contre la guerre au Vietnam*), 1968,

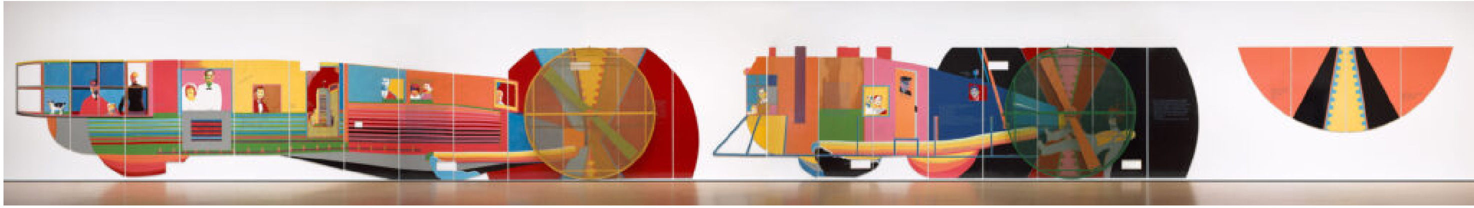
sur laquelle figure un portrait de Pierre Elliott Trudeau. Par ailleurs, Joyce Wieland (1931-1998), établie alors à New York, se tourne vers le cinéma pour dénoncer la guerre. *Rat Life and Diet in North America*, 1968, est une satire du conflit mettant en scène des gerbilles, auxquelles les rats du titre font référence, et leur geôlier, un chat. Les gerbilles rencontrent un certain nombre d'obstacles alors qu'elles tentent de fuir les États-Unis pour se réfugier au Canada, pays bienveillant et riche en nourriture.





GAUCHE : Anonyme, *He Won't Be There. Be Sure You March Oct. 26 Against the War in Vietnam* (*Il ne sera pas là. Ne manquez pas de manifester le 26 octobre contre la guerre au Vietnam*), 1968, encre sur papier, 30,3 x 33,1 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America* (photographie de film), 1968, film 16 mm, couleur, son, 14 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La murale de Greg Curnoe (1936-1992), *Homage to the R 34 [The Dorval Mural]* (*Hommage au R 34 [Peinture murale de l'aéroport de Dorval]*), 1967-1968, se distingue également parmi les œuvres qui dénoncent la guerre. Réalisée pour l'aéroport international de Montréal (aujourd'hui l'Aéroport international Montréal-Trudeau), à Dorval, au Québec, où elle ne reste accrochée que huit jours avant d'être entreposée, la pièce monumentale de trente-deux mètres de long se compose de vingt-six panneaux de couleurs vives et lumineuses représentant les voisins et amis de Curnoe ainsi qu'un ensemble de personnages historiques canadiens à bord des nacelles du premier dirigeable à traverser l'Atlantique en 1919 – innovation technologique que la murale commémore. Pour Curnoe, cependant, l'œuvre véhicule une idéologie pacifiste, tel un manifeste : elle contient d'ailleurs des allusions au coût humain de la guerre, notamment le bombardement d'une école de Londres pendant la Première Guerre mondiale. La figure qui chute de la seconde nacelle, la main sectionnée par l'hélice tourbillonnante et d'où le sang gicle – une évocation de la guerre du Vietnam –, suscite spécialement la controverse[32]. Les autorités notent une ressemblance avec le président américain de l'époque, Lyndon B. Johnson, critiqué pour son rôle dans l'escalade de la participation américaine au Vietnam, ce à quoi Curnoe répond simplement qu'en réalité, il ne s'agit pas du président, mais d'un ami personnel. L'œuvre, jugée offensante pour les voyageurs américains, ne sera guère exposée après son retrait.



Greg Curnoe, *Homage to the R 34 [The Dorval Mural]* (*Hommage au R 34 [Peinture murale de l’aéroport de Dorval]*), 1967-1968, peinture émail à l’uréthane Bostik sur contreplaqué et acier, hélices d’avion, écrans de métal et moteurs électriques, 26 panneaux de dimensions irrégulières montés en trois sections : 295 x 1551 x 25,5 cm; 295 x 1109,9 x 25,5 cm; 191,5 x 492,7 x 2,5 cm (longueur totale 32,2 m), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À travers ses puissants dessins produits dans les années 1980, tels que *Second Strike* (*Deuxième frappe*), 1981, John Scott (né en 1950) condamne les essais de missiles de croisière au Canada. On désigne par missiles de croisière des armes à système de guidage externe conçues pour couvrir d’énormes distances, permettant ainsi de lancer des bombes puissantes avec précision. La décision du gouvernement canadien en 1983 d’autoriser les missiles de croisière américains à voler dans l’espace aérien canadien engendre des répercussions politiques considérables.

L’œuvre poignante et viscérale de Geoff Butler (né en 1945), *Happy Days Are Here Again* (*Les jours heureux sont de retour*), 1983, montre un groupe de figures gravement brûlées formant une longue ligne serpentine à travers un désert nucléaire teinté de rouge sang. Au-dessus du groupe, un avion remorque une banderole portant l’inscription suivante : « Nous avons le plaisir de vous informer que nous avons survécu à la guerre nucléaire ». L’imagerie ironique de Butler s’est avérée prémonitoire. Même si on a échappé au risque de l’anéantissement nucléaire en mettant fin à la guerre froide, le monde a dû affronter d’autres types de conflits qui ont entraîné des morts, des blessés et des horreurs auparavant inimaginables.



Geoff Butler, *Happy Days Are Here Again* (*Les jours heureux sont de retour*), 1983, alkyde sur carton fort, 61 x 122 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Après la guerre froide

Véritable calamité nationale, la crise d’Oka de 1990, qui a impliqué l’Armée canadienne, marque le premier conflit violent et médiatisé sur l’utilisation des

terres entre les peuples autochtones et le gouvernement fédéral à la fin du vingtième siècle. Le litige porte sur une parcelle de terre sacrée située sur le territoire contesté de Kanien’kehá:ka dans la réserve de Kanehsatake à Oka, au Québec, que certains voulaient transformer en terrain de golf. Le différend perdure, et la situation s’envenime, provoquant alors un affrontement armé qui oppose les manifestants à la Sûreté du Québec puis, plus tard, à l’Armée canadienne. La photographe indépendante Shaney Komulainen (née en 1963) saisit l’esprit guerrier du conflit dans son image du soldat canadien Patrick Cloutier et du manifestant ojibwé de la Saskatchewan Brad « Freddy Krueger » Larocque, face à face dans un moment de vive tension en septembre 1990.





GAUCHE : Robert Houle, *Kanehsatake*, 1990-1993, huile sur panneaux d’acier gravés, bois traité, 221 x 122 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : *La crise d’Oka*, 1990, photographie de Shaney Komulainen, Images de la Presse Canadienne.

Parmi les nombreuses œuvres d’art autochtones qui contestent le pouvoir de l’autorité gouvernementale dans ce conflit, citons *Kanehsatake*, 1990-1993, de l’artiste Saulteaux Robert Houle (né en 1947). Le tableau exprime l’impasse – état qui résume à lui seul la crise d’Oka –, mais de manière abstraite cette fois : le rectangle vertical dans lequel est gravé le mot Kanehsatake rencontre le rectangle bleu, fort contrastant, qui représente la police et l’armée. Pendant les 78 jours que dure la crise, la réalisatrice abénaquise Alanis Obomsawin (née en 1932), derrière les barricades, filme de l’intérieur les altercations parfois violentes. Il en résulte un documentaire, *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*, 1993, qui remporte de nombreux prix internationaux. Elle définit le mot « résistance » de son titre comme renvoyant à l’époque du roi français Louis XIV, qui a donné les terres des Kanien’kehá:ka à un ordre religieux catholique, et ce, sans l’accord de ces derniers.

Sur le plan international, la fin de la guerre froide est marquée par l’instabilité et la fragmentation mondiales. Dans ce contexte, le Canada assume plusieurs rôles axés sur le rétablissement et la consolidation de la paix à l’étranger entre 1990 et 2000. Le pays participe à la première guerre du Golfe en 1991 et emploie un seul artiste de guerre officiel, le spécialiste de la guerre de Corée Edward Zuber. Offrant un bon aperçu de sa production picturale de l’époque, *Long Day at Doha* (*Une longue journée à Doha*), 1991, présente deux soldats dans un poste de mitrailleuses vraisemblablement isolé dans le désert. En

Somalie, en 1993, le Canada prend part à l’opération Délivrance, une tentative infructueuse de ramener la paix dans ce pays en proie à la guerre civile.



Edward Zuber, *Long Day at Doha* (*Une longue journée à Doha*), 1991, acrylique sur toile, 61 x 81 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En Europe, de violents troubles civils résultant de divisions ethniques entraînent l’éclatement de nombreux pays anciennement communistes, et impliquent une fois de plus l’armée nationale. Pendant une décennie après 1991, par exemple, des unités des Forces canadiennes sont affectées à la mission des Nations Unies assurant le maintien de la paix en Croatie et ailleurs en ex-Yougoslavie. Les quelques œuvres d’art militaire que l’on retiendra de cette période ont en commun de s’éloigner d’une approche descriptive du sujet; les artistes préfèrent, de fait, un style moins réaliste orienté vers leur expérience subjective de certains événements vécus.

L’impact de l’art contestataire antérieur se reflète dans l’œuvre d’Allan Harding MacKay (né en 1944), l’un des derniers artistes du PAFCAC. Dans sa pièce *Error* (*Erreur*), 1993, parmi d’autres, il réagit intelligemment à ce qu’il a observé des opérations canadiennes de maintien de la paix en Somalie en 1993, pendant la guerre civile. En superposant et en obscurcissant son sujet photographié dans *Erreur*, l’artiste montre qu’étouffer la vérité peut paraître facile si cela évite à quelques-uns de devoir justifier publiquement une décision problématique – dans ce cas, la torture et le meurtre d’un jeune Somalien. Aussi ses œuvres remettent-elles en question le conservatisme général qui teinte la plupart des productions de ce programme artistique parrainé par le gouvernement. Plus tard, la quantité d’œuvres que Mackay crée en dehors du PAFCAC lui offre un autre moyen de composer avec son aversion personnelle pour les conflits. La destruction publique d’une grande partie de son œuvre non officielle sur la Somalie, en guise de protestation contre le bombardement du Kosovo en 1999, dans l’ex-Yougoslavie, témoigne de son dégoût, un acte qu’il répète en 2012 pour dénoncer ce qu’il considère comme un abus de pouvoir du gouvernement.





GAUCHE : Allan Harding MacKay détruit son œuvre en guise de protestation sur la colline du Parlement, Ottawa, 2012, photographie d’Andrew Wright. DROITE : Allan Harding MacKay détruit son œuvre en guise de protestation sur la colline du Parlement, Ottawa, 2012, photographie d’Andrew Wright.

En 1995, le Princess Patricia’s Canadian Light Infantry engage trois artistes afin de documenter les activités de l’unité en Croatie, dont le peintre William MacDonnell (né en 1943), qui passe dix jours avec le régiment. Celui-ci n’hésite pas à reconnaître l’influence de l’artiste allemand Anselm Kiefer (né en 1945) sur son travail, lequel est inspiré en particulier des puissantes explorations de son prédécesseur sur le thème de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, quand MacDonnell peint *The Wall* (*Le mur*) en 1995, il imite Kiefer en ajoutant des éléments emblématiques – sous la forme de noms d’anges – pour révéler des significations sous-jacentes, souvent personnelles, que les preuves visibles ne peuvent transmettre à elles seules.

La campagne contre le terrorisme

Une nouvelle ère de guerre débute en réponse aux attaques contre les États-Unis coordonnées par le groupe terroriste islamique Al-Qaïda le 11 septembre 2001 (9/11), qui ont entraîné trois mille morts et six mille blessés. Depuis lors, le monde lutte contre le terrorisme, que l’état anarchique de l’univers numérique facilite bien souvent. À l’époque, le Canada se révèle terriblement mal préparé, comme le montre la caricature d’Aislin dans la *Montreal Gazette* du 10 octobre 2001. *Shoulder to Shoulder* (*Côte à côte*) représente, non sans ironie, un avion militaire américain volant en compagnie d’une bernache du Canada : au lieu d’un casque, elle porte une casserole décorée d’une feuille d’érable, et une ceinture de munitions retenant une arme de poing lui enserre la poitrine.

En juin 2001, peu avant le 11 septembre, le ministère de la Défense nationale a lancé le Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), quatrième programme officiel d’art de guerre au Canada, qui a grandement contribué à rétablir la primauté de l’art officiel. Quand le programme a débuté l’année suivante, la campagne contre le terrorisme de l’après-11 septembre avait été lancée, et les Forces canadiennes combattaient en Afghanistan. En date d’aujourd’hui, on compte plus de soixante-dix artistes du PAFC à avoir documenté les expériences des membres de l’Armée canadienne déployés au Canada et à l’étranger, et plus particulièrement en Afghanistan et dans les environs lorsque les circonstances le permettaient, ce qui n’a pas toujours été le cas. De plus en plus, l’accessibilité des théâtres de guerre se reflète dans l’art : la forme et le contenu des œuvres deviennent en quelque sorte l’expression des dangers accrus que les soldats et les civils rencontrent dans les zones de conflit.

Jusqu’en 2007, le PAFC sélectionne uniquement des artistes visuels, parmi lesquels certains ont un passé militaire. Une fois affectés, à l’instar de leurs prédécesseurs, beaucoup trouvent leurs sujets ou leurs inspirations dans la photographie et la vidéo pour la production d’œuvres souvent peintes. Au fil des années, les moyens d’expression employés par les artistes du PAFC se sont multipliés, mais la photographie demeure prépondérante. Contrairement aux programmes de la Première et de la Seconde Guerre mondiale et au Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC), le PAFC n’exige pas des participants qu’ils fassent don de leurs œuvres à la collection nationale du Musée canadien de la guerre. Cette liberté se traduit par une indépendance créative et interprétative importante pour les artistes concernés. D’importantes possibilités d’exposition suivent, notamment à la Galerie des fondateurs des Musées militaires de Calgary.



Aislin, *Shoulder to Shoulder* (*Côte à côte*), 10 octobre 2001, encre sur papier, 29 x 29 cm, collection de l’artiste.

Compte tenu du statut secondaire longtemps réservé à la photographie et de celui privilégié dont jouissait la peinture dans le domaine de l’art de guerre, on peut trouver un brin ironique le succès du photographe du PAFC Louie Palu (né en 1968), qui, dans le sillage du 11 septembre 2001, contribue à changer les mentalités. En 2006, alors qu’il travaille comme photographe pour le *Globe and Mail* de Toronto, Palu est envoyé à Kandahar, en Afghanistan, couvrir la mission de combat du Canada. Il retourne en Afghanistan à plusieurs reprises à titre de photographe indépendant avant que le Canada ne se retire de la mission en 2014.

En 2012-2013, les commissaires du Houston Museum of Fine Arts choisissent son œuvre pour figurer dans l’exposition *War/Photography : Images of Armed Conflict and Its Aftermath* (*Guerre/Photographie : Images des conflits armés et de leurs conséquences*). En 2014, Palu devient membre de l’Académie royale des arts du Canada, une institution dominée par la peinture et la sculpture pendant presque toute son existence. Quatre ans plus tard, le PAFC retient la candidature du photographe.



Scott Waters, *Ready State* (*Prêt*), 2013, huile sur panneau de papier enduit de gesso, 90,8 x 121,1 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Le film arctique *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, de Charles Stankievech (né en 1978), témoigne également de la nouvelle vision du PAFC. Malgré l’inspiration de l’artiste, soit une installation militaire du Grand Nord, il ne s’agit pas d’une œuvre descriptive. Le film révèle plutôt la frontière troublante entre le rôle de ce complexe militaro-industriel et la beauté pure de son site. De même, l’attention que requiert la machinerie de guerre dans l’œuvre du soldat et artiste Scott Waters (né en 1971) nichée dans les détails de chaque écrou et boulon séduit indubitablement. Cependant, Waters brise délibérément le charme, laissant des parties de ses œuvres vierges ou indistinctes et renforçant ainsi l’ambiguïté du sujet, lequel semble parfois revêtir une dimension autobiographique – on voit entre autres cet aspect du travail de Waters dans *Ready State* (*Prêt*), 2013.

Parallèlement à cette production artistique officielle, on trouve le travail d’artistes indépendants. Si les artistes canadiens connaissent bien les installations monumentales de Garry Neill Kennedy (1935–2021) dirigées contre l’infrastructure militaire américaine, la nature même de leur exécution – il les peint sur les murs de galeries entières – n’a visiblement pas eu grande influence sur leurs œuvres à ce jour. Fait néanmoins exception l’énorme murale anti-guerre au graphite *Guantanamo*, 2004-2005, de l’artiste de l’Île-du-Prince-Édouard Hilda Woolnough (1934-2007), de la prison éponyme, située dans la base militaire américaine à Cuba et où les détenus sont emprisonnés sans

procès. De même, la peinture en trois parties *What They Gave* (*Ce qu'ils ont donné*), 2006, de Gertrude Kearns (née en 1950), nonobstant sa taille beaucoup plus petite, rend dans chacun des coups de pinceau expressifs le traumatisme provoqué par la rencontre de l'artiste avec la mort et le démembrement en Afghanistan.

Dans la plupart des sculptures canadiennes, le passé continue de s'imposer au présent. Non seulement bon nombre d'œuvres occultent la contribution des Autochtones à la guerre, mais elles ne parviennent souvent pas à s'émanciper des normes figuratives de l'art de guerre établies de longue date. Par exemple, les quatorze figures créées par Marlene Hilton Moore (née en 1944) et John McEwen (né en 1945), qui composent le Monument aux Valeureux, 2006, à Ottawa, et qui rendent hommage aux héros de guerre depuis les années 1600 à la Seconde Guerre mondiale, diffèrent peu de leurs prédécesseurs du dix-neuvième siècle. L'œuvre de Maskull Lasserre (né en 1978), cependant, déroge à la règle. Ses sculptures sur le thème du conflit armé, telles que *Safe* (*Coffre-fort*), 2013, réalisée à partir d'un véritable coffre-fort, amènent le spectateur à se questionner sur sa propre sécurité. L'artiste Sarah Beck (née en 1976) explore les mêmes idées dans le réservoir *ÖDE*, 2001, inspiré d'Ikea et présenté comme un objet essentiel pour toute famille moderne soucieuse de sécurité que l'on peut facilement assembler avec une clé Allen[33].



Sarah Beck, *ÖDE*, 2001, MDF, dimensions variables (œuvre détruite en 2019).

Miss Chief's Wet Dream (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018, de l'artiste cri Kent Monkman (né en 1965), une peinture d'histoire monumentale de 3,7 sur 7,3 mètres exécutée à la manière des grands maîtres, revisite l'histoire nationale d'un conflit millénaire déterminant mené entièrement en sol canadien. On reconnaît l'imagerie emblématique de Monkman dans le mélange de figures autochtones et européennes qui semblent se battre en mer, chacune à bord de leur embarcation – les Européens dans un radeau à gauche et les peuples autochtones dans un canot à droite. Chaque groupe symbolise une histoire passée et compte ainsi des personnages importants – la reine Victoria de Grande-Bretagne, par exemple. Des deux côtés gisent également des morts ou des mourants, et le doute plane quant à l'issue du combat. Avec ses protagonistes français, anglais et autochtones, le tableau semble s'inscrire dans une réflexion pessimiste tant sur la longue histoire du Canada jalonnée de conflits et d'actes de génocide culturel que sur ses conséquences actuelles. Pourtant, l'œuvre présente un curieux équilibre : personne ne gagne ou ne perd la lutte. En donnant un poids égal aux Européens et aux Autochtones, mais en laissant le dénouement du récit incertain, Monkman exploite singulièrement un thème tragique et fait naître une lueur d'espoir.



Kent Monkman, *Miss Chief’s Wet Dream* (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018, acrylique sur toile, 365,7 x 731,5 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Œuvres phares

Le conflit agissant comme catalyseur de sa production, l'art de guerre est imprégné d'un dynamisme inhérent. Les œuvres présentées ici retracent l'histoire du territoire, des premières années de la colonisation du Canada à aujourd'hui, et racontent la façon dont le pays s'est imaginé en tant que puissance militaire. Qu'il s'agisse d'images de leaders remarquables ou de troupes en première ligne, d'êtres chers laissés derrière ou de témoins se remémorant des batailles au pays ou à l'étranger, cette sélection rend compte des sentiments complexes qui émergent en temps de guerre, en prenant appui sur différents points de vue présentés dans une variété de techniques et de moyens d'expression.

Ceinture wampum à deux rangs 1613



Ceinture wampum à deux rangs, 1613 (reproduction de Jacob Ezra Thomas, 1993)
Imitation de coquille et de tendon en plastique
Woodland Cultural Centre, Brantford

Le Teioháte Kaswenta (ceinture wampum à deux rangs) de 1613 représente le premier support visuel mnémonique d’un accord conclu sans document écrit entre les Européens et les peuples autochtones, plus précisément les Hollandais et les Haudenosaunee, sur l’île de la Tortue, qui englobe le Canada. Considéré comme un traité vivant, le Teioháte Kaswenta se compose de deux rangées de grains violets : l’une symbolise un navire avec à son bord les dirigeants, la religion et le gouvernement européens, alors que l’autre représente un canot transportant les dirigeants, le gouvernement et la culture autochtones. Les deux parties à l’accord naviguent côte à côte, sans que leur route ne se croise, leurs trajectoires parallèles exprimant l’autonomie et le respect mutuel des droits de chacun. Les trois rangées de perles blanches incarnent quant à elles la paix, l’amitié et la perpétuité.

À l’origine, le travail laborieux de la création de perles de wampum à partir de coquillages incombait aux femmes. Or, l’introduction des outils de métal européens a révolutionné la production de ces perles et, celles-ci étant employées comme monnaie d’échange entre les nations, leur utilisation se répandra lorsque les colons en reconnaîtront la valeur effective. Les wampums attestent ainsi d’autres traités importants, notamment le wampum du plat à une cuillère de 1701, qui représente l’accord entre les peuples haudenosaunee et anishinaabe. Les chercheurs pensent que cette forme de droit autochtone serait née il y a près de mille ans.



Mary Anne Barkhouse, *Dark Water, Safe Harbour* (*Eaux sombres, havre de paix*), 2018, argent, bois de peltogyne, collection de l’artiste.

Le Teioháte Kaswenta original n’existe plus que dans la mémoire et à travers des reproductions, mais la philosophie sous-jacente à sa création continue d’influencer les relations entre Autochtones et colons, et d’inspirer l’art canadien. La petite sculpture en argent de Mary Anne Barkhouse (née en 1961), *Dark Water, Safe Harbour* (*Eaux sombres, havre de paix*), 2018, par exemple, montre deux canots en argent reflétant respectivement les modèles autochtones de l’est du Canada et de la côte du Nord-Ouest : ils flottent en parallèle tandis que des castors en argent soutiennent la base de la sculpture. Par ailleurs, la disposition des éléments évoque la ceinture wampum à deux rangs en plus de rappeler le travail continu des sculptrices qui documentent l’évolution du paysage canadien. *Eaux sombres, havre de paix* fait partie d’une installation de quinze pièces intitulée *Illuminations*, laquelle met en lumière les contributions des Canadiennes à l’histoire culturelle du pays. Membre de la bande Nimpkish de la Première nation Kwakiutl, Mary Anne Barkhouse pratique principalement la sculpture et l’orfèvrerie. Son travail est exposé au Canada et aux États-Unis, et ses œuvres figurent dans de nombreuses collections publiques et privées au Canada.

Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, roi des Maquas 1710



John Verelst, *Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, King of the Maquas* (*Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, roi des Maquas*), 1710
Huile sur toile, 91,5 x 64,3 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

En 1710, une délégation de quatre dirigeants autochtones – comptant trois Haudenosaunee et un Anishanaabe – se rend à Londres en compagnie de chefs militaires britanniques pour solliciter un appui dans la lutte contre les intérêts français concurrents en Amérique du Nord. Ils sont reçus par la reine Anne, qui commande des portraits de chacun d'eux à l'artiste néerlandais John Verelst (v.1675-1734), établi à Londres. *Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, roi des Maquas* [Mohawks], 1710, représente Sagayeathquapiethtow – le grand-père de Thayendanegea (Joseph Brant) – un leader mohawk ayant combattu aux côtés de l'empire britannique et mort peu après son retour au Canada. Dans son tableau, Verelst reproduit de manière méticuleuse les tatouages remarquables de son sujet et, bien que leur signification précise demeure inconnue, nous savons que les tatouages haudenosaunee commémoraient non seulement les exploits de guerre de ceux qui les arboraient, mais aussi les liens unissant ces mêmes gens à leur famille, à leur société et à leur environnement, ainsi que des concepts plus abstraits propres à la vision du monde autochtone.

La série de portraits, communément appelée les Four Indian Kings (Quatre rois indiens), comprend également les représentations des autres dirigeants, lesquels sont à l'époque présentés sous les noms respectifs de Ho Nee Yeath Taw No Row « roi de Generethgarich », Etow Oh Koam « Roi de la Nation de la Rivière », et Tee Yee Neen Ho Ga Row « Empereur des Six Nations ». Ces quatre images seront ensuite transposées en mezzotintes par des artistes, dont le graveur anglo-français John Simon (1675-1751), et la production connaîtra un grand succès de vente. Les peintures à l'huile resteront quant à elles en Angleterre, au sein de la collection royale, jusqu'en 1977, date de leur acquisition par Bibliothèque et Archives Canada.

L'œuvre de Jeff Thomas (né en 1956) – un photographe haudenosaunee primé –, tout comme celle de sa compatriote Shelley Niro (née en 1954), interroge la place des peuples autochtones au Canada. En 1990, au sein d'un portfolio, il crée un diptyque dans lequel figurent Sagayeathquapiethtow et Steve Thomas. L'image de droite montre Thomas, un Onondaga, coiffé d'un casque de soudure, une poignée de flèches à la main, photographié près de chez lui dans la réserve des Six Nations, en Ontario. Il s'agit du territoire que les Britanniques avaient accordé à Thayendanegea (le représentant des Six Nations) – mais sans titre de propriété et dont la superficie diminuera considérablement au fil du temps – en compensation des pertes de guerre subies par les Autochtones pendant la guerre d'Indépendance des États-Unis (1775-1783).




Jeff Thomas, *1710-1990*, 1990, épreuve chromogène et épreuve à la gélatine argentique, 49,3 x 65,6 cm.

Dans l'œuvre de Jeff Thomas, la juxtaposition des images soulève des questions sur l'interrelation des deux personnages autochtones dans l'espace et le temps. Sagayeathquapiethtow porte un fusil, importé d'Europe, alors que Thomas, près de trois cents ans plus tard, tient des flèches, une arme datant d'une époque antérieure à la colonisation. Sagayeathquapiethtow est tatoué, tandis que Thomas est vêtu d'une chemise à rayures et d'un foulard orné, ce dernier accessoire évoquant visuellement les tatouages de la peinture mais relevant, en fait, d'un style vestimentaire occidental et non pas autochtone. Le casque à visière ouverte de Thomas exprime l'idée de la protection, à l'instar du chien ou du loup à gueule ouverte près de Sagayeathquapiethtow; toutefois, le contraste entre ces images témoigne de l'impact de la colonisation, laquelle se trouve en effet responsable de l'introduction de l'acier, soit le matériau composant les instruments de protection du monde contemporain. Enfin, dans chacune des compositions figure une forêt en arrière-plan. Or, si le paysage de pins et de feuillus verdoyant derrière Sagayeathquapiethtow, censé représenter le sud-ouest de l'Ontario, découle d'une vision fantasmatique occidentale des régions faiblement peuplées, l'environnement boisé où Thomas a été photographié à la fin du vingtième siècle inspire plutôt une nature sauvage, pré-européenne, fort différente de la réalité urbaine qui caractérise la réserve des Six Nations aujourd'hui.

Vue du fort La Galette, poste indien 1760



Thomas Davies, *A View of Fort La Galette, Indian Castle, and Taking a French Ship of War on the River St. Lawrence, by Four Boats of One Gun Each of the Royal Artillery Commanded by Captain Streachy* (*Vue du fort La Galette, poste indien, et de la prise d’un vaisseau de guerre français sur le Saint-Laurent, par quatre bateaux d’un canon chacun, sous les ordres du capitaine Streachy de la Royal Artillery*), 1760
Aquarelle sur mine de plomb sur papier vergé, 38,3 x 58,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Thomas Davies (1737-1812), officier de l’artillerie royale britannique, peint *Vue du fort La Galette, poste indien, et de la prise d’un vaisseau de guerre français sur le Saint-Laurent, par quatre bateaux d’un canon chacun, sous les ordres du capitaine Streachy de la Royal Artillery* après la bataille des Mille-Îles, un épisode de la guerre de Sept ans ayant eu lieu en amont du fleuve Saint-Laurent en août 1760. Lors de cet affrontement, une petite troupe française, qui résistait et retardait l’avancée des forces britanniques vers Montréal, est vaincue par un contingent britannique plus important. Comme en témoigne le titre de l’aquarelle, l’œuvre contient quantité d’informations documentaires, non seulement sur le fort, mais aussi sur le combat livré sur le fleuve et sur les vêtements portés par les observateurs autochtones.

L’ancien fort d’Ogdensburg, situé dans ce qui correspond aujourd’hui à l’État de New York, était connu sous le nom de La Galette à l’époque où une mission religieuse française l’occupait. En 1755, une population de 3 000 Haudenosaunee y vivait, ce qui explique la présence des deux figures autochtones au premier plan de la composition ainsi que celle d’autres

membres autochtones et du canot à l’arrière-plan. Les tournesols, sur la gauche, représentent une culture de base à l’époque pour les peuples autochtones. Dans l’attaque représentée ici, la fumée des canons masquent deux des quatre galères britanniques responsables de la capture, en eaux calmes, de la corvette française *L’Outaouaise*.

Davies, l’un des premiers artistes topographes de l’armée britannique, assiste à cet événement et commande l’une des galères. Il avait commencé son service militaire à la Royal Military Academy de Woolwich, en Angleterre, où il avait reçu une formation en dessin topographique. La photographie n’ayant pas encore été inventée, les autorités militaires s’appuyaient sur des dessins précis et exacts des forts et du terrain pour les aider à mener la guerre. Afin d’arrondir leurs maigres revenus à leur retour en Angleterre, certains officiers militaires tirent parti du marché de la reproduction, alors en plein essor, en faisant le nécessaire pour que leurs esquisses les plus évocatrices soient transposées en gravures destinées à la vente. D’autres peignent des expériences spécifiques pour des officiers supérieurs en espérant obtenir une promotion, ce qui pourrait être le cas de Davies pour cette toile, nonobstant qu’il ait mal orthographié le nom de son commandant, le capitaine Samuel Strachey.



Nun-da’-wä-o-no’ (Seneca) mocassins, s.d., peau de mammifère, piquant de porc-épic, soie de ver à soie, verre, coton et tendon de mammifère, Musée canadien de l’histoire, Gatineau.

Quels que soient à l’époque les objectifs de Davies, celui-ci exécute néanmoins son travail avec minutie. Un élément d’importance dans l’image tient dans les mocassins portés par les deux figures Haudenosaunee au premier plan. Pouvoir courir rapidement et en toute sécurité le long des sentiers forestiers s’impose comme un impératif pour les Haudenosaunee qui parcourent leur territoire – lequel correspond aujourd’hui à l’État de New York et au sud-ouest de l’Ontario – pour transmettre des messages de guerre et de paix. Des mocassins bien faits s’avèrent indispensables, et ceux ainsi confectionnés arborent généralement des symboles traditionnels et cosmologiques. Les mocassins représentés dans le tableau de Davies sont de fabrication nunda’wäono’ (Seneca); on ignore toutefois la période exacte à laquelle ils appartiennent. Comme elles comportent de la soie et des perles, ces deux paires datent vraisemblablement du dix-neuvième siècle, mais la structure de base et les décorations demeurent fidèles aux versions antérieures faites de peau de mammifère et de babiche, et ornées de piquants de porc-épic. À l’époque où l’on fabriquait ces mocassins, la communauté nunda’wäono’ vivait près de ce qui est aujourd’hui Rochester, dans l’État de New York, à deux cents kilomètres d’Ogdensburg.

Peau représentant des exploits de guerre v.1830-1850



Peau représentant des exploits de guerre, probablement Niitsitapi (Pieds-Noirs), v.1830-1850
Probablement une peau de wapiti, peinte avec des pigments d’hématite, de goethite et de terre verte, 212,5 x 196 cm
Musée royal de l’Ontario, Toronto

Cette magnifique peau détaillant des exploits de guerre est l’un des rares artefacts autochtones lié au combat et composé de matériaux périssables qui subsistent depuis l’époque des premiers contacts avec les Européens. Lorsqu’elle est étirée, cette peau ressemble à la forme de l’animal dont elle est issue – fort probablement un wapiti. Elle est couverte de figures à la silhouette le plus souvent rectangulaire, ou composée par la forme d’un X, et dont les épaules sont tracées en dessinant la forme d’un V, ainsi que de motifs de coiffes de plumes, de chevaux, de flèches, de carquois, de fusils, de boucliers et d’arcs. On y trouve des représentations de chevaux blessés, mais également d’autres motifs, moins faciles à identifier, bien que certains évoquent le compte de

scalps. La plupart des décorations sont constituées de dessins au trait noir, et seule la zone centrale de la peau est colorée, dont quelques images de chevaux ombrées d'orange.

Les dessins dépeignent, en vingt-et-une vignettes distinctes, plus de quatre-vingts faits de guerre. Certaines scènes se concentrent sur un seul événement alors que d'autres exposent une séquence. Tous ces événements semblent être le fait d'un homme sans nom qui n'est identifié que par sa coiffe de plumes bien droite et son bouclier peint. Cinquante-deux images de mains figurent sur la peau, chacune représentant le protagoniste qui capture des objets ou qui fait feu. En tout, ce guerrier s'est emparé de trente-neuf objets et il a blessé ou tué trente ennemis[1]. Malgré l'opacité du sens de certains de ces dessins, nous savons qu'une des caractéristiques des peaux dépeignant les exploits de guerriers réside dans l'utilisation d'images inscrites dans un système analogue à celui de l'héraldique.



Paul Kane, *Big Snake, Chief of the Blackfoot Indians, Recounting his War Exploits to Five Subordinate Chiefs* (*Grand Serpent, chef des Pieds-Noirs, racontant ses exploits à cinq chefs subordonnés*), v.1851-1856, huile sur toile, 64 x 76,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Comme tout l'art traditionnel autochtone, les peaux marquées des exploits de guerre sont étroitement associées aux objets pratiques de la vie quotidienne et sont transportables. Les peuples autochtones des plaines de l'Amérique du Nord se déplaçaient sur un vaste territoire au gré des saisons, et leurs biens, y compris les tipis – des tentes de forme conique soutenues par de longues perches de bois traditionnellement recouvertes de peaux d'animaux – étaient généralement transportés à cheval. Cette peau atteste du système d'étiquette guerrière de ces peuples et des moyens employés pour documenter les exploits de guerre afin d'élever sa position sociale. Les images fonctionnent tel le témoignage autobiographique plastique d'un guerrier accompli.

On retrouvera cette peau en Écosse au milieu du vingtième siècle, et sa provenance ou son origine demeureront inconnues. Il est donc difficile de préciser le contexte entourant le guerrier qui la portait ou les affrontements illustrés. Bien avant l'arrivée des Européens, les nations autochtones avaient de longues traditions guerrières. La peau pourrait ainsi avoir été trouvée ou achetée par un commerçant ou un soldat du dix-neuvième siècle, et son recouvrement souligne le défi permanent que représente la reconstitution visuelle de l'art de guerre autochtone des siècles précédents au Canada.

La toile du peintre canadien-irlandais Paul Kane (1810-1871), *Big Snake, Chief of the Blackfoot Indians, Recounting his War Exploits to Five Subordinate Chiefs* (*Grand Serpent, chef des Pieds-Noirs, racontant ses exploits à cinq chefs subordonnés*), v.1851-1856, date de la même période. La figure à l'extrême gauche qui, pour l'artiste, correspond à Little Horn, porte une peau dépeignant des exploits de guerre.

Massue à tête ronde milieu des années 1800



Anonyme, Massue à tête ronde, milieu des années 1800
Bois, 38 x 11 x 10 cm
Musée royal de l’Ontario, Toronto

Cette massue de cérémonie appartenait au chef Kanien’kehá:ka (Mohawk) Onwanonsyshon (George H. M. Johnson), père de la poète canadienne Tekahionwake (Pauline Johnson). Une main magnifiquement sculptée tient la tête ronde de la massue tandis que la figure sculptée derrière le manche fait possiblement allusion à son propriétaire. Par ailleurs, la femme d’Onwanonsyshon étant de nationalité anglaise, les sensibilités visuelles occidentales et autochtones combinées dans cette massue témoignent d’un phénomène d’assimilation.

La culture autochtone fascine les soldats britanniques en garnison au Canada au dix-neuvième siècle et plusieurs deviennent collectionneurs. L’œuvre *An Officer’s Room in Montreal* (*Chambre d’un officier à Montréal*), 1846, du Hollandais Cornelius Krieghoff (1815-1872), aurait d’ailleurs pour sujet la collection de peintures à l’huile d’Andrew Aylmer Staunton, chirurgien adjoint de l’Ordnance Medical Department, affecté à l’artillerie royale à Montréal de

1845 à 1848. Des objets de toutes sortes emplissent la pièce, dans un mélange culturel similaire à celui de la massue de Johnson, et des représentations d’un certain nombre de peintures de Krieghoff voisinent des artefacts autochtones, tel cet objet au-dessus de la cheminée qui ressemble fortement à une massue.



Cornelius Krieghoff, *An Officer’s Room in Montreal* (*Chambre d’un officier à Montréal*), 1846, huile sur toile, 44,5 x 63,5 cm, Musée royal de l’Ontario, Toronto.

Les massues de guerre sont communément utilisées par les guerriers autochtones et s’inscrivent dans une longue tradition qui remonte à la préhistoire. Au fur et à mesure, leur usage devient davantage cérémoniel; on accorde alors plus d’attention à leur décoration qu’à leur capacité d’asséner des coups. En revanche, pendant la Première Guerre mondiale, la fonction originale des massues est rétablie, puisque les soldats les utilisent dans les tranchées pour frapper l’ennemi.

Le chef Oshawana [John Naudee] 1858



Anonyme, *Chief Oshawana [John Naudee]* (*Le chef Oshawana [John Naudee]*), 1858
Photographie, 11,9 x 19 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Cette photographie maintes fois reproduite montre le chef Oshawana de la nation Chippewa dans sa vieillesse. Durant la guerre de 1812 – un conflit qui opposait l’Angleterre et les États-Unis de juin 1812 à février 1815 –, au moment de la bataille de la Thames en 1813, il est le principal guerrier de Tecumseh. Les Britanniques et leurs alliés autochtones perdent le combat, et Tecumseh est assassiné. Ici, Oshawana porte un costume hybride : les cordes de wampum et la pipe tomahawk reflètent son héritage autochtone, mais le costume et le haut-de-forme sont britanniques, tout comme la médaille du roi George III.

La pipe tomahawk de cérémonie, soit l’objet que tient Oshawana sur la photo, pouvait être d’une grande beauté. Traditionnellement de fabrication européenne, la pipe tomahawk était offerte aux chefs autochtones en signe de paix. Le tomahawk et la pipe sont également associés à la danse dans la culture chippewa.





GAUCHE : Paul Kane, *Keeakeekasaakawow, Head Chief of the Crees* (*Keeakeekasaakawow, Grand Chef des Cris*), 1846, aquarelle et mine de plomb sur papier vélin, 13,5 x 11 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Paul Kane, *Keeakeekasaakawow ["The man that gives the war whoop, Head Chief of the Crees"]* (*Keeakeekasaakawow [« l’homme qui lance le cri de guerre, Grand Chef des Cris »]*), 1849-1856, huile sur toile, 75,9 x 63,4 cm, Musée royal de l’Ontario, Toronto.

En dépit du symbolisme cependant, des images comme *Le chef Oshawana*, qui mettent l’accent sur des vêtements et des pratiques exotiques aux yeux des Occidentaux, ont également contribué à façonner l’attitude de ces derniers à l’égard des peuples autochtones, lesquels sont dès lors perçus comme « l’autre », l’étranger. À l’époque, les Européens préfèrent généralement imaginer les Premiers Peuples du Canada imperméables à la culture occidentale, ce qui a souvent influé sur leur approche artistique et, par conséquent, sur le contenu des œuvres plastiques. Par exemple, le tableau de Paul Kane (1810-1871) représentant le chef Keeakeekasaakawow (« *The Man That Gives the War Whoop, Head Chief of the Crees* [*L’homme qui lance le cri de guerre, Grand Chef des Cris*] ») offre sans doute une vision déformée du récit authentique en attribuant au sujet un titre plus prestigieux et en le déclarant par erreur Cri plutôt que Saulteaux[1]. Une esquisse à l’aquarelle de ce même homme, datée de la même époque, montre une figure plus près de la réalité.

« Recoudre les morts » 1885



James Peters, *"Sewing Up the Dead": Preparation of North-West Field Force Casualties for Burial* (*« Recoudre les morts » : préparation des corps des victimes de la Force de campagne du Nord-Ouest avant leur enterrement*), 25 avril 1885
Épreuve à l'albumine sur papier, 7,2 x 9,4 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Prise pendant la résistance du Nord-Ouest en 1885, *Recoudre les morts* constitue l'une des plus anciennes photographies de guerre de l'histoire du Canada. L'image témoigne de la préparation des corps des victimes de la Force de campagne du Nord-Ouest avant leur enterrement, et rappelle les conséquences brutales de la bataille. Son auteur, James Peters, lui-même soldat, utilisait un appareil photo reflex de pointe à deux objectifs de la Marion Academy, qui pouvait être chargé à l'avance avec douze plaques de verre. Il emporte au combat dix jeux de plaques : soixante-trois d'entre elles reviendront intacts (le verre étant notoirement sujet aux dommages) et montrent pour la plupart des camarades de combat effectuant des activités de routine. Peters prenait souvent des clichés à cheval, et il photographiait rarement des Métis. Après le conflit, en 1906, il détruit les négatifs; aujourd'hui, seules les épreuves demeurent. Notons toutefois que l'artiste a accompagné ses photographies de légendes.

Lorsqu'il s'agit de cadavres, Peters se montre respectueux de ses compagnons d'armes, comme on peut le voir dans *Recoudre les morts*. Une autre image, cependant, présente le corps étendu et désarticulé d'Alexander Ross (l'un des derniers Métis tués lors de la défense du village de Batoche), et elle porte la sombre légende « He Shot Capt French [Il a tué le capitaine French] », un commandant de troupe très respecté.

L'aversion pour l'exhibition de compagnons d'armes décédés forme un continuum dans l'histoire de l'art de guerre canadien. Pendant la Première Guerre mondiale, Lord Beaverbrook, responsable des archives de guerre canadiennes, donne la consigne suivante à ses photographes officiels : « Couvrez les Canadiens avant de les photographier… mais ne vous préoccupez pas des morts allemands[1]. » Cette directive permet à Frederick Varley (1881-1969) de représenter un certain nombre de corps allemands dans son tableau *The Sunken Road* (*Le chemin enfoncé*), 1919. S'inspirant d'une photographie officielle de 1916, il ajoute ensuite des touches de peinture rouge pour plus de réalisme.




GAUCHE : Frederick Varley, *The Sunken Road* (*Le chemin enfoncé*), 1919, huile sur toile, 132,7 x 162,7 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : William Ivor Castle, *The Battlefield after a Canadian Charge* (*Le champ de bataille après un assaut canadien*), 1916, photographie, dimensions variables, collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En pleine Seconde Guerre mondiale, Charles Comfort (1900-1994) peint *The Hitler Line* (*La ligne Hitler*), 1944, une image cadavérique semblable à la photographie prise par Peters d'Alexander Ross. Selon les souvenirs rapportés dans le journal de Comfort, il semblerait que le corps soit resté sur le lieu de la bataille durant un mois. Cela dit, l'artiste avait tout même récupéré la carte d'identité du mort : une fois son travail terminé, il a remis celle-ci à un aumônier, qui a ensuite organisé l'enterrement du corps.





GAUCHE : Gertrude Kearns, *Mission : Camouflage*, 2002, peinture émail et huile sur nylon, 295 x 440 cm, collection de l'artiste.
DROITE : Daphne Odjig, *Génocide n° 1*, 1971, acrylique sur carton, 61 x 76 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En de rares occasions, des artistes canadiens choisissent de représenter un génocide perpétré en temps de guerre. Citons tout d'abord les représentations d'Alex Colville (1920-2013) des fosses communes de Bergen-Belsen, telle que *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946, qui traduisent véritablement la terreur. Pensons ensuite à *Mission : Camouflage*, 2002, une œuvre monumentale et bouleversante de l'artiste de guerre contemporaine Gertrude Kearns (née en 1950), qui dénonce l'intervention militaire dans sa représentation des morts du génocide rwandais de 1994 : y figurent des dizaines de corps non identifiés enchevêtrés sous une jeep blanche des Nations Unies. Enfin, au Canada, l'horreur du génocide est capturée par le tourbillon figuratif ardent de Daphne Odjig (1919-2016), *Génocide n° 1*, 1971. Dans cette peinture, l'artiste aborde la violence coloniale et le traumatisme subi par les peuples autochtones du Canada, et ce, des décennies avant que le gouvernement ne donne un nom à leur souffrance.

Monument à la mémoire de Joseph Brant 1886



Percy Wood, Monument à la mémoire de Joseph Brant, 1886
Bronze et granite, 800 x 400 x 300 cm
Ville de Brantford

Après la Confédération en 1867, des sculptures commémorant des personnages marquants de l’histoire du Canada ont été érigées sur plusieurs sites publics jugés importants dans le but de promouvoir la fierté nationale. La ville de Brantford inaugure le monument à Joseph Brant pour rendre hommage au chef Kanien’kehá:ka (Mohawk) Thayendanegea (Joseph Brant), ayant combattu aux côtés des Britanniques pendant la guerre d’Indépendance des États-Unis, de 1775 à 1783, et qui, après la défaite britannique, s’est vu accorder des terres pour son peuple près de Brantford pour récompenser sa loyauté. Dans une pose classique et vêtu de vêtements autochtones, Thayendanegea

domine le monument de même que plusieurs autres figures sous ses pieds, qui représentent les chefs des Six Nations : Kanien’kehá:ka, Onyota’a:ka (Oneida), Onoñda’gega’ (Onondaga), Gayogohó:no’ (Cayuga), Onödowa’ga:’ (Seneca) et Skarù:rę (Tuscarora). Sakayengwaraton, grand-père de la poète Kanien’kehá:ka Tekahionwake (Pauline Johnson), a combattu aux côtés de Thayendanegea pendant la guerre d’Indépendance. Aussi cette dernière a-t-elle récité ces vers lors du dévoilement. « Young Canada with mighty force sweeps on / To gain in power and strength before the dawn [Le jeune Canada, d’une force prodigieuse, s’avance / Pour gagner en puissance et en force avant l’aube] », a-t-elle déclamé[1].





GAUCHE : Shelley Niro, *Standing on Guard for Thee* (*Protégeant nos foyers et nos droits*), 1991, photographie colorée à la main, 27,9 x 10,1 cm, collection de l’artiste. DROITE : Shelley Niro, vue de l’installation *Battlefields of my Ancestors – Grand River* (*Champs de bataille de mes ancêtres – rivière Grand*), 2017, au Ryerson Image Centre, dans le cadre du Festival de photo CONTACT Banque Scotia, 2017, Toronto, photographie de Riley Snelling.

En soi, ce mémorial n’a pas grand mérite artistique, mais les faits qui l’entourent le rendent intéressant, tant le contexte et le processus de création que son écho auprès des peuples autochtones du Canada d’autres générations. À l’époque, le sculpteur britannique chargé du monument, Percy Wood (1860-1904), se rend à deux reprises au Canada pour dessiner les chefs des Six Nations. Les figures en argile, puis en plâtre sont coulées en bronze en Angleterre à partir de canons utilisés lors de la bataille de Waterloo, en 1815, et durant la guerre de Crimée, en 1853-1856. Bien qu’il s’agisse d’un projet colonial, les Six Nations voient leur demande réalisée, soit celle d’être représentées sous la forme de totems d’ours et de loups. Notons également leur participation à la collecte de fonds pour la commande.

Les sites commémoratifs de cet ordre deviennent fréquemment l’objet de contestations; cela dit, une œuvre d’art, par définition, n’est pas réductible à une seule et unique interprétation. En 1991, l’artiste kanien’kehá:ka Shelley Niro (née en 1954) a photographié ses sœurs en tenue contemporaine à côté du monument, dans le cadre de sa série Mohawks in Beehives (Mohawks dans des ruches). Par cette photographie, elle affirme que la culture autochtone est non seulement historique mais également contemporaine et qu’elle ne peut être tenue en otage par les pratiques assimilatrices du passé. Ce faisant, elle récupère un espace où la véritable présence autochtone avait été effacée par l’idéologie coloniale et son obstination à employer une forme d’art sculpturale occidentale pour honorer Thayendanegea. Son œuvre plus récente, *Battlefields of my Ancestors – Grand River* (*Champs de bataille de mes ancêtres – rivière Grand*), 2017, pousse cette idée plus loin et, à l’aide d’images et de documents, elle interroge le paysage transfrontalier que la guerre d’Indépendance des États-Unis a enlevé à son peuple.

Plaque commémorative s.d.



Plaque commémorative, s.d.
Porcelaine, 22 cm (diamètre)
Musée canadien de la guerre, Ottawa

En février 1900, les troupes canadiennes ont joué un important rôle dans la première grande victoire britannique de la guerre d’Afrique du Sud, la bataille de Paardeberg. Une plaque de la collection du Musée canadien de la guerre commémore l’affrontement initial de Paardeberg Drift du 18 février 1900, au cours duquel dix-huit Canadiens sont morts et soixante ont été blessés – pour le Canada, le combat le plus sanglant durant ce conflit. On ignore aujourd’hui l’identité de l’artiste, mais le chauvinisme qui se dégage de cette masse de soldats avançant résolument à la rencontre des forces implacables des Boers et l’absence de rivière dans la composition font oublier l’échec initial de l’opération. Après leur regroupement, les troupes britanniques et canadiennes ont forcé les Boers à se rendre le 27 février, jour où ces derniers ont subi 4 000 pertes.





GAUCHE : Arthur Hider, *Canadians at the Battle of Paardeberg, February 1900* (*Des Canadiens à la bataille de Paardeberg, février 1900*), 1901, encre pour impression en couleur sur papier, 45,3 x 61,3 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Edward Whipple Bancroft Morrison, *Bergendal Kopje*, s.d., encre au carbone, encre ferro-gallique, crayon et gouache sur papier, 14,1 x 22,8 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

À l’occasion du premier Jour de Paardeberg, marquant l’anniversaire de la bataille ainsi que la date réservée par le Canada pour la commémoration annuelle de ses morts jusqu’à la fin de la Première Guerre mondiale, le *Globe* de Toronto publie dans un encart la chromolithographie de l’illustrateur Arthur Hider (1870-1952), *Canadians at the Battle of Paardeberg, February 1900* (*Des Canadiens à la bataille de Paardeberg, février 1900*), 1901. Cette œuvre s’inscrit dans la même veine que la plaque commémorative : elle célèbre des actions et des exploits dont l’artiste n’a pas été personnellement témoin.

En tant que témoins directs, les artistes-soldats sont à même d’offrir de nouvelles perspectives sur certains conflits. Edward Whipple Bancroft Morrison (1867-1925), rédacteur en chef de l’*Ottawa Citizen* de 1898 à 1913, prend un congé du journal en 1900 pour participer à la guerre d’Afrique du Sud. Il y réalise des dessins qui projettent une vision totalement différente de celle imprégnant la plaque commémorative de Paardeberg et la chromolithographie de Hider. Généralement dépourvues de figures, les œuvres de Morrison présentent des paysages secs et rocheux qui s’étendent à perte de vue, comme dans *Bergendal Kopje*, s.d. Dans ce cas précis, les mots inscrits sur le dessin démentent sa tranquillité apparente : « On Aug 27th [1900] the 2nd Battn [Battallion] Rifle Brigade had 26 killed and 58 wounded in charging it from the ridge in the foreground [Le 27 août 1900, le 2e Bataillon de la brigade des fusiliers britannique a souffert 26 morts et 58 blessés en chargeant depuis la crête au premier plan] », une légende qui fait référence à la bataille de Bergendal. Morrison servira ensuite pendant la Première Guerre mondiale et, en 1918, il sera promu au rang de major général.

Le Canada et l’appel 1914



J. E. H. MacDonald, *Canada and the Call* (*Le Canada et l’appel*), 1914
Lithographie en couleur sur papier vélin, 108 x 73,5 cm
Musée canadien de la guerre, Ottawa

Graphiste accompli, J. E. H. MacDonald (1873-1932) crée *Le Canada et l’appel* peu après le début de la Première Guerre mondiale. Malgré le caractère traditionnel du message, l’affiche de conception contemporaine mélange le symbole au réel. Le Canada, représenté par une femme vêtue d’une longue robe blanche ornée de fleurs de lys emblématiques de la France et de roses rouges symbolisant l’Angleterre, brandit le drapeau britannique. Sa tête est ceinte d’une couronne de feuilles d’érable en bronze et, derrière elle, flotte une trainée d’autres feuilles d’un rouge vibrant, qui contraste avec le bleu profond de la mer au second plan. Au loin, des navires tirant des coups de canon défendent les falaises blanches du sud-est de l’Angleterre. Un fermier ayant interrompu un instant son travail de labour, et personnifiant l’agriculture, soutient la figure principale. Derrière eux, des soldats marchent accompagnés du drapeau canadien de l’époque, le *Red Ensign* (Pavillon rouge).

L’art graphique et les affiches jouent un important rôle durant la Première Guerre mondiale en tant qu’outils de propagande mais également comme une ressource dont les ventes permettent de financer le Fonds de souvenirs de guerre canadiens. Destinée à servir d’affiche promotionnelle pour le Fonds patriotique canadien, *Le Canada et l’appel* annonce une exposition de peintures organisée par l’Académie royale des arts du Canada (ARC).





GAUCHE : J. E. H. MacDonald, *Spirits of Christmas – No Man’s Land* (*Esprits de Noël – zone neutre*), 1914, (huile sur carton laminé), 75,6 x 53 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : J. E. H. MacDonald, *The Kaiser’s Battle Cry* (*Le cri de guerre de l’empereur*), illustration du *Canadian Magazine*, décembre 1914.

Reconnu pour ce type de création, MacDonald tire son influence des motifs décoratifs à la fois complexes et colorés du mouvement international Arts and Crafts. Néanmoins, le travail de l’artiste n’est pas cantonné dans ce style et il réalise en parallèle des illustrations empreintes de sentiments nettement plus viscéraux. *Spirits of Christmas – No Man’s Land* (*Esprits de Noël – zone neutre*), 1914, qui montre le brutal empereur allemand foulant un champ de bataille jonché de cadavres, révèle le côté sombre de sa pensée et de son imagination quand règne une violence meurtrière; il traite un sujet similaire dans l’illustration de la même année, *The Kaiser’s Battle Cry* (*Le cri de guerre de l’empereur*). Après la guerre, MacDonald devient un membre fondateur du Groupe des Sept.

À la maison en permission 1915

Marion Long, *Home on Furlough* (*À la maison en permission*), 1915
Fusain sur papier, 28,7 x 18,6 cm
Art Gallery of Hamilton

En 1915, dans *The Canadian Magazine of Politics, Science and Literature*, Marion Long (1882-1970) publie trois dessins qui jettent une nouvelle lumière sur la Première Guerre mondiale en présentant le point de vue d'une femme. Ces images s'adressent sans doute à des lectrices intéressées davantage à l'impact du conflit sur la sphère domestique qu'aux événements survenant sur des champs de bataille étrangers, loin de leur expérience intime.

À la maison en permission représente une mère assise sur une chaise, le regard amoureux posé sur son mari en uniforme, qui nous fait dos. Celui-ci tient leur bébé blotti au creux de son bras gauche, pendant qu'à sa droite, sa fillette lui tend les bras. Un autre dessin de cette même série, *Looking at the War Pictures* (*Regarder les photos de guerre*), 1915, montre une mère et sa fille en train d'observer des photographies de guerre dans une vitrine, probablement celle d'un bureau de presse ou d'un marchand de journaux. Dans *Killed in Action* (*Tué au combat*), 1915, la silhouette d'une femme debout, la nuque inclinée, se dessine dans l'embrasure d'une fenêtre. Elle se prend la tête entre les mains et, à ses pieds, git le télégramme annonçant la tragique nouvelle. Ensemble, ces trois images racontent l'expérience de nombreuses femmes : la rare visite du mari à la maison (s'il n'est pas encore parti outre-mer), la consultation quotidienne des communiqués militaires et ce profond déchirement du cœur lorsque les mauvaises nouvelles arrivent.





GAUCHE : Marion Long, *Looking at the War Pictures* (*Regarder les photos de guerre*), 1915, fusain sur papier, 40,8 x 32 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : Marion Long, *Killed in Action* (*Tué au combat*), 1915, fusain sur papier, 27,1 x 18,1 cm, Art Gallery of Hamilton.

Les images de Long contrastent avec les affiches et l'art de guerre officiel, qui accordent aux femmes des rôles de soutien relatifs aux activités militaires pendant le conflit. *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, d'Henrietta Mabel May (1877-1971), par exemple, montre des travailleuses assumant les tâches des hommes dans une usine d'armement. La perspective

des femmes sur la guerre est rarement représentée dans l’art militaire canadien et ne fait qu’exceptionnellement l’objet de publications ou d’expositions. Pendant la Première Guerre mondiale, cependant, l’illustration de magazines fournit aux femmes artistes une importante occasion de s’exprimer alors que de nombreux artistes masculins sont expatriés.

Comme Long, Paraskeva Clark (1898-1986) croit que la seule véritable histoire de guerre – chez elle, la Seconde Guerre mondiale – survient dans les foyers. À l’époque, elle accepte une commande de guerre officielle et représente des aviatrices en uniforme, mais son *Self-Portrait with Concert Program* (*Autoportrait avec programme de concert*), 1942, offre un point de vue fort différent, qui trahit avec sensibilité son inquiétude pour sa famille russe. De même, la fragile protagoniste de *The Soldier’s Wife* (*La femme du soldat*), 1941, d’Elizabeth Cann (1901-1976), illustre le fait implacable que la violence de la guerre n’épargne personne, pas même la femme loin des combats, pour qui la menace n’est pas intangible, mais plutôt très concrète, proche et terrifiante.

Le 29e bataillon d'infanterie avance sur la « zone neutre » 1917



William Ivor Castle, *29th Infantry Battalion Advancing over "No Man's Land" through the German Barbed Wire and Heavy Fire during the Battle of Vimy Ridge* (*Pendant la bataille de la crête de Vimy, le 29e bataillon d'infanterie avance sur la « zone neutre » malgré le barbelé allemand et le feu nourri des tireurs*), 1917
Photographie en noir et blanc, dimensions variables
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Malgré son aspect réaliste, la photographie *The Taking of Vimy Ridge* (*La prise de la crête de Vimy*) de William Ivor Castle (1877-1947), ancien employé du *Daily Mirror* anglais, naît de la superposition d'images de trois négatifs, dont deux seulement survivront au temps pour raconter leur histoire et sont connus sous le nom *29th Infantry Battalion Advancing over "No Man's Land" through the German Barbed Wire and Heavy Fire during the Battle of Vimy Ridge* (*Pendant la bataille de la crête de Vimy, le 29e bataillon d'infanterie avance sur la « zone neutre » malgré le barbelé allemand et le feu nourri des tireurs*). Les explosions dans le ciel proviennent de la première pellicule. Des deux qui subsisteront sont tirées, d'une part, un obus à moitié enterré dans le sol, derrière lequel des soldats traversent le champ de bataille criblé de trous et, de l'autre, deux cadavres à l'air plutôt paisible, gisant dans un paysage bouleversé où des soldats se profilent au loin. La distorsion de l'espace, de la perspective, est

caractéristique du collage. Dans l’image composite de Castle, l’échelle des cadavres révèle la manipulation photographique effectuée en chambre noire : leurs corps paraissent trop grands par rapport aux figures qui traversent le champ de bataille derrière eux. L’exercice de collage de Castle aurait probablement échappé à la majorité des spectateurs si elle n’en avait pas été avisée, auquel cas elle aurait simplement perçu la photographie comme un témoignage poignant d’un exploit canadien historique capturé dans des circonstances difficiles.

Le composite est imprimé sous la forme d’une imposante image de 3 mètres sur 6, qui a constitué le clou de la deuxième exposition d’images de guerre canadiennes inaugurée à Londres en juillet 1917, soit trois mois après l’importante victoire canadienne sur la crête de Vimy en avril. Plus que toute autre photographie canadienne de la Première Guerre mondiale, celle-ci révèle à quel point l’authenticité du document photographique n’est pas une préoccupation dominante de la société de l’époque lorsque les autorités fournissent à un public dans l’expectative une image d’une grande bataille à la hauteur de ses attentes. *La prise de la crête de Vimy* est régulièrement exposée, et bien en vue, dans des expositions officielles de photographies, comme celle de Paris en juin 1918. Lors de la Première Guerre mondiale, les images photographiques sont utilisées pour encourager l’enrôlement et pour partager les victoires et les succès avec la population. Le fait que les photographes soient rarement à proximité de l’action et que les soldats aient l’interdiction de prendre des photos exige de la créativité – et les composites s’imposent comme solution.



Jeff Wall, *Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986]* (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l’embuscade d’une patrouille de l’Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992, diapositive et cabine d’éclairage, 228,92 x 416,88 cm, The Broad, Los Angeles.

Une autre photographie composite, *Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986]* (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l’embuscade d’une patrouille de l’Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992, du Canadien Jeff Wall (né en 1946), contraste fortement avec l’image de Castle. Pour sa réalisation, l’artiste travaille avec des acteurs dans un studio, qu’il photographie par petits groupes. Plus tard, au moyen d’un procédé numérique, Wall assemble les tableaux qu’il situe dans un paysage extérieur également simulé. Malgré son aspect réaliste, l’image est tout droit issue de l’imagination du photographe. Dans la réalité, les soldats morts ne parlent pas et ne plaisantent pas entre eux : c’est pourtant ce que l’on voit. Cette photographie peut être interprétée comme une critique de la guerre et de la violence insensée, nonobstant la démarche artistique de Wall diamétralement opposée au travail documentaire : de la même manière, l’image composite de Castle peut représenter un succès canadien de la Première Guerre mondiale même si la scène a été fabriquée.

Un taillis, le soir 1918



A. Y. Jackson, *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), 1918
Huile sur toile, 86,9 x 112,2 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Cette peinture sinistre, où de robustes troncs d’arbres s’élèvent raides et droits dans le ciel dans un paysage marécageux envahi de projecteurs, de caillebotis en zigzag et de débris de bataille, évoque magnifiquement les effets catastrophiques de la Première Guerre mondiale sur le paysage de la Belgique. L’œuvre témoigne également du choix de A. Y. Jackson (1882-1974), qu’il partage d’ailleurs avec nombre de ses collègues artistes, de ne pas exposer le coût humain de la guerre par la représentation des blessés et des cadavres. Tirée d’une rapide esquisse réalisée sur place, l’image a sans doute rappelé à Jackson la fois où il a été blessé près de Maple Copse, dans les environs d’Ypres.

Un taillis, le soir fait peut-être allusion à la mort récente du collègue de Jackson, Tom Thomson (1877-1917). Jackson semble s’être souvenu de la beauté tragique des peintures plus sauvages et expressives du parc Algonquin réalisées par Thomson – *Burnt Country, Evening* (*Terre brûlée, le soir*), 1914, par exemple –, qu’il a vues pour la dernière fois lorsqu’il a peint dans le parc, avec

leur auteur, cette année-là. Ce tableau de Thomson avait pour sujet une forêt vue de près ravagée par le feu : il en a fait une toile automnale et austère de branches sans feuilles, de troncs d’arbres cassés et de broussailles mortes.




GAUCHE : Tom Thomson, *Burnt Country, Evening* (*Terre brûlée, le soir*), 1914, huile sur contreplaqué, 21,5 x 26,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Paul Nash, *The Menin Road II* (*La route de Menin II*), v.1917-1918, plume et encre noire et mine de plomb avec lavis noir et blanc opaque sur papier vélin brun, 25,8 x 35,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Le paysage déchirant de Jackson s’appuie également sur sa connaissance du coup de pinceau rapide et des couleurs saisissantes associés à l’expressionnisme. Les troncs d’arbres tordus et dépourvus de feuilles, qui semblent crier contre leur destin, animent la composition à la manière des personnages agonisants de ces scènes de damnation chrétienne répandues dans l’art européen d’autres siècles. Le ciel est une anomalie : avec ses teintes pastel passant du jaune pâle au violet, il trahit l’intérêt continu de Jackson pour l’impressionnisme, le peintre ayant été marqué par sa brève formation à Paris et ses voyages en Europe. Par ailleurs, les faisceaux des projecteurs témoignent de son attachement pour les paysages de guerre dramatiques, tels que *The Menin Road II* (*La route de Menin II*), v.1917-1918, de l’artiste de guerre britannique Paul Nash (1889-1946), dont il connaissait bien l’œuvre.

Jackson peint *Un taillis, le soir* à titre d’artiste de guerre, mais le sujet provient de ses expériences de soldat. En juin 1915, il s’est engagé comme simple soldat dans le 60e bataillon du Corps expéditionnaire canadien. Au mois de juin suivant, en 1916, cependant, on l’a déclaré invalide, puis renvoyé en Angleterre. Bien qu’il n’ait pas peint depuis près de deux ans, en août 1917, le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) le nomme pour documenter la participation du Canada à la guerre. Premier Canadien à être ainsi employé, Jackson produit quarante-cinq œuvres pour l’organisation[1].

Pour quoi? 1918



Frederick Varley, *For What?* (*Pour quoi?*), 1918
Huile sur toile, 147,4 x 180,6 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Dans *Pour quoi?* de Frederick Varley (1881-1969), un fossoyeur solitaire se repose de son labeur, une charrette remplie de corps à ses côtés. Dans ce tableau remarquable, Varley réunit les scènes horribles dont il a été témoin après avoir été nommé artiste de guerre officiel au début de l’année 1918 – des rangées de croix comme celles représentées en arrière-plan sur la gauche, des corps mutilés éparpillés sur des champs de bataille boueux, et des ossements de chevaux morts, sous un ciel dans lequel sifflent les obus[1].

Bien qu’il ne mentionne pas explicitement cette peinture, le 27 décembre 1918, Varley écrit à sa femme, Maud : « Je pense presque que j’ai quelque chose de valable – j’ai certainement quelque chose d’étrange et d’incroyable – une photographie des mêmes sujets serait horrible parce qu’elle serait on ne peut plus littérale – j’ai échappé à cela et atteint quelque chose de pire – le désespoir et pour y arriver j’ai dû le vivre[2]. » La puissance de l’œuvre vient de son

application expressive de la peinture.


Constantin Meunier, *Panorama borain*, 1881, huile sur toile, 69,8 x 103 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Que se remémore Varley lorsqu’il étale un pigment vert Guignet brillant par-dessus des coups de pinceau rouges, noirs et bruns sur sa toile? Se rappelle-t-il du sentiment ressenti peu de temps avant à la vue de *Un taillis, le soir*, 1918, de A. Y. Jackson (1882-1974), tableau composé d’une palette similaire? Par l’intermédiaire de Jackson, il aurait été sensibilisé à l’impressionnisme et l’expressionnisme, et au cours de sa formation artistique à Anvers, à la tradition du paysage belge lugubre développée par des peintres comme Constantin Meunier. Se souvient-il des représentations dramatiques et brillamment colorées des tempêtes et des incendies du nord de l’Ontario de Tom Thomson (1877-1917) et de ses réactions à celles-ci lorsqu’ils peignaient ensemble dans le parc Algonquin en 1914? Varley achève cette toile à Londres vers Noël 1918, seul et souffrant de l’absence de sa famille et de ses amis. Compte tenu de ses antécédents religieux, pense-t-il au message de Noël et se demande-t-il quelle sorte de paix est arrivée le 11 novembre, et pour qui?

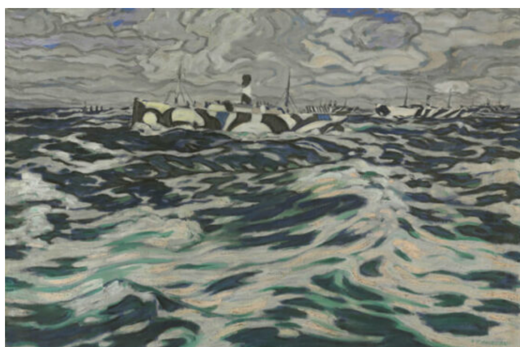
Pour quoi? est l’une des rares peintures canadiennes officielles de la Première Guerre mondiale qui ne cache pas la réalité de la mort sur le champ de bataille dans des images de ruines, d’arbres abattus et de débris laissés par la bataille, comme le fait Jackson dans *Un taillis, le soir*. Puissante tant par son sujet que par la question qu’elle soulève, la toile de Varley inspirera l’artiste de guerre contemporaine Gertrude Kearns (née en 1950) pour son œuvre *Saved: For What?* (*Sauvé : pour quoi?*), 2011. Le portrait de Kearns d’un triple amputé mourant, bandé de manière totalement méconnaissable mais tout de même allongé sur un lit d’hôpital, pose également la question de la valeur véritable du destin pour lequel on se bat.

Convoi dans le bassin de Bedford v.1919



Arthur Lismer, *Convoy in Bedford Basin* (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919
Huile sur toile, 91 x 260 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Cette vaste et effervescente peinture d’Arthur Lismer (1885-1969), *Convoi dans le bassin de Bedford,* représente des navires marchands, près d’Halifax, regroupés en un convoi s’apprêtant à traverser l’Atlantique. Cette ville abritait une base navale essentielle aux navires venant d’Amérique du Nord et chargés du transport de denrées, de fournitures et de main-d’œuvre vers la Grande-Bretagne et l’Europe. En 1917, la perte croissante de ces navires causée par des attaques de sous-marins allemands conduit à la formation de convois composés de navires marchands et de navires de guerre, les derniers servant à escorter les premiers. Les motifs de camouflage qui figurent sur la toile, appelés « éblouissement », étaient destinés à protéger les navires en mer. L’accent porté sur ces motifs masque la vue d’ensemble de la scène portuaire bondée, la réduisant ainsi à une mosaïque mouvante de couleurs et de formes courbes et géométriques.





GAUCHE : A. Y. Jackson, *The Convoy* (*Le convoi*), 1919, huile sur toile, 61,4 x 92,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : A. Y. Jackson, *The Entrance to Halifax Harbour* (*L’entrée au port d’Halifax*), 1919, huile sur toile, 65 x 80,5 cm, Tate Gallery, Londres.

Avec ses clins d’œil à l’impressionnisme, à l’expressionnisme et au cubisme, *Convoi dans le bassin de Bedford* rappelle l’impact de l’art moderne européen sur le travail d’un certain nombre d’artistes canadiens au cours des années entourant la Première Guerre mondiale et compte parmi les peintures de guerre officielles les plus expérimentales. Elle influencera l’ami et collègue de Lismer, A. Y. Jackson (1882-1974), à créer des œuvres de guerre dans un style plus contemporain. Démobilisé à Halifax, la ville natale de Lismer, Jackson peint *The Convoy* (*Le convoi*) et *The Entrance to Halifax Harbour*

(*L'entrée au port d'Halifax*) durant l'année 1919, deux œuvres parentes sur les plans thématique et formel.

Quelques années plus tôt, Lismer travaillait comme artiste commercial à Toronto avant de devenir directeur du Victoria College of Art en 1916, dans la capitale de la Nouvelle-Écosse[1]. En 1918, le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) demande à Lismer de représenter l'activité navale à Halifax. Lismer produit un certain nombre d'études à l'huile et termine plusieurs grandes toiles en 1918 et 1919, dont *Convoi dans le bassin de Bedford*. Le FSGC commande et vend également plusieurs de ses estampes originales. En octobre 1918, alors qu'il navigue dans le port d'Halifax à bord d'un dragueur de mines, Lismer se sert de ses expériences nouvelles pour en faire les sujets de ses peintures et dessins.

Femmes fabriquant des obus 1919



Henrietta Mabel May, *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919
Huile sur toile, 182,7 x 214,9 cm
Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

La grande toile atmosphérique d'Henrietta Mabel May (1877-1971), *Femmes fabriquant des obus*, représente une usine d'obus bruyante et emplie de machines située à Montréal. En 1918, lorsque le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) commande à May une peinture sur le travail des femmes dans le domaine des munitions, les organisateurs lui obtiennent l'autorisation de réaliser des croquis dans les ateliers Angus du Canadien Pacifique et dans l'usine de la Northern Electric. Comme elle fait partie de l'élite de la scène artistique montréalaise et qu'elle est reconnue pour ses paysages industriels et ses scènes portuaires, le sujet du travail des femmes en temps de guerre s'accordait bien avec ses compétences et ses intérêts.

Bien que de nombreuses femmes soient employées dans des usines avant la guerre, après son déclenchement, environ 12 000 femmes s'engagent dans le

secteur des munitions et deviennent alors les travailleuses de guerre les plus visibles. Les représentations de ces ouvrières sont vite populaires, elles apparaissent dans les films, les photographies, la propagande imprimée et l’art. Le travail présentait de sérieux dangers, en raison des produits chimiques. De nombreuses femmes sont tombées malades de la jaunisse toxique résultant de l’exposition au Trinitrotoluène, un produit chimique utilisé dans la fabrication des obus qui jaunissait leur peau, affectait la couleur de leurs cheveux et provoquait des lésions au foie.


Dorothy Stevens, *Munitions – Heavy Shells* (*Munitions – obus de gros calibre*), v.1918, encre sur papier, 39,6 x 48,6 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Femmes fabriquant des obus témoigne de l’influence du courant impressionniste sur l’artiste : la lumière dispersée et la texture du pinceau mettent en valeur son sujet et relient le tableau aux œuvres de guerre d’Halifax telles que *Convoi dans le bassin de Bedford*, v.1919, d’Arthur Lismer (1885-1969) et *The Convoy* (*Le convoi*) et *The Entrance to Halifax Harbour* (*L’entrée au port d’Halifax*), toutes deux produites en 1919 par A. Y. Jackson (1882-1974). Ces toiles de guerre renforcent la thèse selon laquelle, par leur esthétique novatrice, les œuvres de guerre réalisées au pays par des artistes canadiens se démarquent de celles peintes outre-mer, qui résultent généralement d’une démarche plus documentaire. On peut dire que pour Jackson, le décor d’Halifax, avec ses eaux ondulantes et réfléchissantes, ses grands ciels encadrant des navires peints éblouissants, a favorisé une approche picturale plus moderne, contrairement aux champs de bataille aplatis et détrempés par la boue sous des cieux lourds, qui rappellent les toiles lugubres de l’École de La Haye, si populaires dans les cercles de collectionneurs canadiens d’avant-guerre[1].

Outre le mandat confié à May, le FSGC passe des commandes sans précédent en lien avec la Première Guerre mondiale à trois femmes artistes, et ce, même si les autorités refusaient qu’elles travaillent à l’étranger, jugeant de tels voyages trop dangereux pour une femme. Frances Loring (1887-1968) et Florence Wyle (1881-1968) ont sculpté une paire de figures et treize autres individuelles incarnant des ouvriers d’usine de munitions ou des travailleurs agricoles, lesquelles ont ensuite été coulées en bronze. Dorothy Stevens (1888-1966), elle, a réalisé des gravures à partir de ses dessins d’une première usine d’avions de Toronto et d’une seconde, de munitions – notamment, *Munitions – Heavy Shells* (*Munitions – obus de gros calibre*), v.1918, qui représente des femmes au travail dans une fabrique d’armement.

Lest We Forget 1934



Frank Badgley, *Lest We Forget*, 1934
Documentaire, 1 h 42 min
Bureau de cinématographie du gouvernement canadien, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Lest We Forget constitue le premier long métrage documentaire sonore sur le thème de la guerre produit au Canada. Réalisé par Frank Badgley (1893-1954), chef du Bureau de cinématographie du gouvernement canadien (fondé en 1918, aujourd’hui l’Office national du film du Canada), et W. W. Murray (1891-1956), ancien soldat décoré de la Première Guerre mondiale et journaliste, il devait initialement être diffusé à l’occasion du vingtième anniversaire du début de la Première Guerre mondiale, mais sa sortie a été retardée de quatre mois. Construit à partir de séquences de films officiels, *Lest We Forget* raconte l’histoire de la guerre en 102 minutes. La plupart des films disponibles ayant été tournés derrière les lignes, les scènes d’action y sont rares. L’attitude du public canadien vis-à-vis de la guerre dans les années 1930, imprégnée d’une idéologie antiguerre bien opposée au chauvinisme des deux décennies précédentes, compte également parmi les difficultés que rencontre la production. Aussi les plans qui s’attardent sur les cadavres sont-ils coupés au montage.

La première du film a lieu le 7 mars 1935, en pleine dépression et alors que la possibilité d’un nouveau conflit avec l’Allemagne se profile. Il suscite immédiatement la controverse, peut-être en raison du contexte sociopolitique entourant sa sortie. « Les mécènes des soldats canadiens morts ont une occasion spéciale, dans des sièges confortables, de voir la splendeur de l’abattoir humain », tonne l’*Ottawa Citizen*. L’infirmière Margaret Curry, qui écrit dans le *Citizen*, y voit une représentation unidimensionnelle de la guerre, notant l’absence de « la puanteur de la gangrène », « les pitoyables épaves des obus » et « les terribles souffles rauques ». En revanche, le *Ottawa Journal* décrit le film comme un « effort pour dépeindre la futilité tragique de la guerre et pour faire comprendre, par le biais du sens visible, la stupidité et la folie des conflits armés[1]. » Malgré les nombreuses critiques, certains téléspectateurs ont apprécié le documentaire. *Lest We Forget* est diffusé pendant un an dans les cinémas canadiens et rapporte 34 000 $. Les images utilisées dans ce film sont encore aujourd’hui des incontournables des films et documentaires de guerre canadiens.



Paul Cummins Ceramics Limited en collaboration avec Historic Royal Palaces, *Blood Swept Lands and Seas of Red* (*Terres inondées de sang et mers de rouge*), 2014, 888 246 coquelicots en céramique faits à la main, 12,5 cm chacun. Les coquelicots et le concept original ont été imaginés par l’artiste Paul Cummins et l’installation a été conçue par Tom Piper. Mention de source : Richard Lea Hair et Historic Royal Palaces.

Le souvenir occupe une place prépondérante dans l’art de guerre canadien. Des centaines de monuments commémoratifs sont disséminés à travers le pays, et on instaure le premier programme officiel d’art de guerre afin de fournir du contenu à une galerie d’art commémoratif de guerre sise à Ottawa. Naissent également les rituels traditionnels du jour du Souvenir et d’autres anniversaires pour rappeler à la population canadienne le sacrifice de la guerre. *In Flanders Fields* (1915), du poète canadien John McCrae, érige en un symbole visuel immensément puissant à l’échelle internationale le coquelicot rouge, qui véhicule tristesse et soutien. En Angleterre, par exemple, on estime que cinq millions de personnes ont visité *Blood Swept Lands and Seas of Red* (*Terres inondées de sang et mers de rouge*), l’installation de coquelicots en céramique représentant les morts britanniques et alliés à la Tour de Londres en 2014[2]. Et tout comme *Lest We Forget*, si l’installation a reçu des éloges, elle a aussi essuyé des critiques. Après son démantèlement, les coquelicots individuels ont été mis en vente.

Mémorial national du Canada à Vimy 1921-1936

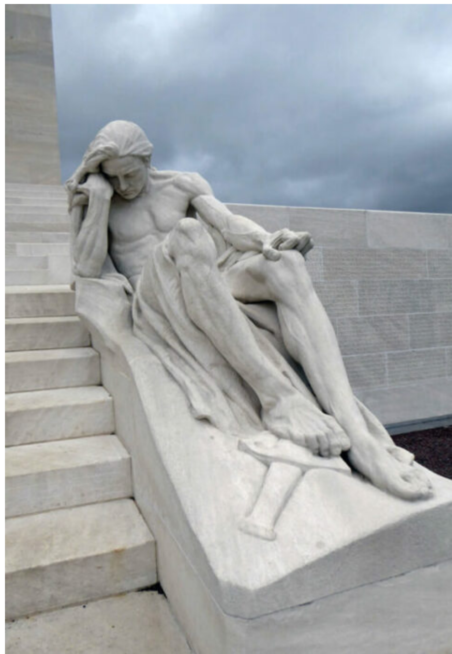


Walter S. Allward, Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936
Calcaire de Seget et béton
Parc Mémorial Canadien, Chemin des Canadiens, Vimy, France

Le Mémorial national du Canada à Vimy, conçu par Walter S. Allward (1876-1955) et achevé en 1936 pour commémorer la bataille de la crête de Vimy ayant eu lieu France en 1917, est une structure massive en béton et en pierre composée de deux pylônes qui s'élancent vers le ciel, représentant le Canada et la France, entourés de vingt figures allégoriques ou emblématiques, chargées d'une forte symbolique chrétienne. Surplombant le champ de bataille, la sculpture du *Canada pleurant ses fils disparus* fait clairement référence aux images traditionnelles de la Mater Dolorosa (la Vierge Marie en deuil), tandis que la figure étendue sur l'autel sous les deux pylônes évoque le sacrifice biblique d'Isaac commandé par Dieu à son père, Abraham[1]. Ce récit de l'Ancien Testament était communément considéré comme une préfiguration de la crucifixion du Christ et, par conséquent, dans cette composition, il peut aussi être interprété comme évoquant la rédemption[2]. Derrière Isaac se tient une figure masculine tenant une torche enflammée, en référence à un vers du célèbre poème *In Flanders Fields* (1915) du poète soldat John McCrae.

Les figures au sommet des pylônes incarnent les vertus universelles que sont la charité, la foi, l'honneur, l'espoir, la justice, la connaissance, la paix et la vérité. La *Vérité* et la *Connaissance* ont des ailes d'anges – un attribut habituellement

associé à la figure de la Victoire, bien que celle-ci soit absente de ce monument de deuil. Le lien traditionnel entre l'art et le mémorial se trouve à l'arrière, dans les deux figures endeuillées en position allongée qui sont inspirées des statues des chapelles des Médicis à Florence (1520-1534) conçues par Michel-Ange (1475-1564). Dix-sept des modèles en plâtre de ces figures, dont la *Paix*, 1925-1930, font partie de la collection du Musée canadien de la guerre.





GAUCHE : Walter S. Allward, Mémorial national du Canada à Vimy [détail, la figure masculine en deuil], 1921-1936, calcaire de Seget et béton, Parc Mémorial Canadien, Chemin des Canadiens, Vimy, France. DROITE : Michel-Ange, *Tombeau de Julien de Médicis*, 1520-1534, marbre, Nouvelle Sacristie (chapelles des Médicis), San Lorenzo, Florence.

En 1918, à la fin de la Première Guerre mondiale, la Commission impériale des sépultures militaires concède au Canada huit sites de bataille – trois en France et cinq en Belgique – où construire ses monuments. Trois ans plus tard, la Commission des monuments des champs de bataille nationaux choisit le projet d'Allward pour la crête de Vimy. La Commission commande d'autres monuments pour les sept autres sites. Le Mémorial canadien à Saint-Julien, Le soldat en méditation, 1923, de Frederick Clemesha (1876-1958), est érigé à l'endroit où s'est déroulée la deuxième bataille d'Ypres, en 1915.

Les Canadiens et les Canadiennes considèrent le Mémorial de Vimy comme un lieu sacré à la mémoire de tous ceux qui ont été tués à la guerre et en lequel s'est forgé le sentiment d'appartenance à la nation canadienne. Quelque temps après l'acceptation de son projet, Allward accepte de graver sur les murs du monument les noms des 11 285 soldats canadiens privés de sépulture officielle en France (les noms de ceux morts dans les Flandres sont gravés sur les murs de la Porte de Menin à Ypres, en Belgique). On inaugure le monument en 1936, un événement dépeint dans *Unveiling Vimy Ridge Monument* (*Dévoilement du Monument commémoratif du Canada à Vimy*), 1937, par le correspondant de guerre, illustrateur et peintre français Georges Scott (1873-1943).





GAUCHE : Georges Bertin Scott, *Unveiling Vimy Ridge Monument* (*Dévoilement du Monument commémoratif du Canada à Vimy*), 1937, huile sur toile, 250 x 179,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Lawren S. Harris, *North Shore, Lake Superior* (*Rive nord, lac Supérieur*), 1926, huile sur toile, 102,2 x 128,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Le Mémorial national du Canada à Vimy, le premier monument commémoratif d’importance attribué à un artiste canadien, marque le sommet de la carrière d’Allward. Celui-ci crée sans doute le monument en s’inspirant des images d’arbres excoriés sur les champs de bataille réalisées par ses amis artistes Frederick Varley (1881-1969) et A. Y. Jackson (1882-1974). Tous étaient membres du Toronto Arts and Letters Club, et leur art de guerre avait été exposé à l’Exposition nationale canadienne de Toronto en 1919 et 1920. Jackson a d’ailleurs fait l’éloge du dessin d’Allward dans une lettre de 1922[3]. *North Shore, Lake Superior* (*Rive nord, lac Supérieur*), 1926, de Lawren S. Harris (1885-1970), par sa ressemblance avec le mémorial, témoigne de la profonde résonance de cette imagerie nationaliste en évolution.

La femme du soldat 1941



Elizabeth Cann, *The Soldier’s Wife* (*La femme du soldat*), 1941
Huile sur toile, 65 x 46,1 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Dans ce remarquable portrait réalisé par Elizabeth Cann (1901-1976), une épouse de militaire, occupée à des tâches ménagères, s’abîme dans ses pensées. Son visage est encadré de ses cheveux noirs et du dossier de la chaise sur laquelle elle s’assoie. Un calendrier décore le mur à sa droite et un bol à mélanger repose sur ses genoux. Le siège repoussé contre le papier peint fleuri amplifie le sentiment d’oppression qu’inspire le cadre restreint : son bord supérieur, en effet, paraît presque frôler la coiffure de la dame. Le coin de la pièce à sa droite semble également très proche d’elle. Sa chaise rencontre le côté droit de la toile, comprimant encore plus l’espace et renforçant l’impression d’étouffement. Les fleurs gaies du papier peint et de son tablier, combinées aux tons chauds, roses, violets et crème de la peinture, contrastent avec l’air triste du personnage. Sa broche tombante et ses seins affaissés évoquent une immense fatigue et une indifférence à son apparence. Enfin, le mouchoir à moitié sorti d’une poche près de son épaule gauche suggère des larmes fraîchement épongées ou même à venir. Le mystère accompagne de nombreuses compositions de Cann : très théâtrales pour la plupart, elles représentent souvent des femmes semblant isolées, esseulées et détachées de la vie. *La femme du soldat*, dont on ignore l’identité du modèle, constitue la seule œuvre connue de l’artiste datant de la Seconde Guerre mondiale.

Le caractère unique du portrait de Cann témoigne de la rareté des représentations de femmes ou de civils parmi les portraits militaires. La majorité de ceux-ci se concentre sur les qualités héroïques de leurs sujets. Une œuvre, par exemple, conservée au Musée canadien de la guerre depuis 1974, montre une héroïne civile britannique peinte de manière à ressembler à la protagoniste de la célèbre *Assomption de la Vierge*, 1516-1518, de Titien (v.1488-1576), artiste de la Renaissance italienne[1]. *Portrait of Mrs. Marion Patterson, G.M.* (*Portrait de Mme Marion Patterson, G.M.*), v.1942, du peintre écossais Robert Sivell (1888-1958), qui a étudié en Italie, donne à la surveillante d’incendies d’Aberdeen l’air d’une sainte ayant participé au sauvetage des marins piégés dans les décombres d’un bâtiment bombardé.





GAUCHE : Robert Sivell, *Portrait of Mrs. Marion Patterson, G.M.* (*Portrait de Mme Marion Patterson, G.M.*), v.1942, huile sur toile, 91 x 70,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Frances Loring, *Grief* (*La misère du siècle*), 1918, fonte 1965, bronze, 51 x 50 x 26,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Dans une histoire de l’art de guerre canadien centrée sur les accomplissements, le courage et les pertes des hommes, les perspectives féminines sur le conflit sont souvent écartées, surtout dans les collections militaires officielles. Ainsi, la sculpture de la Première Guerre mondiale *Grief* (*La misère du siècle*), 1918, de Frances Loring (1887-1968) n’est coulée qu’en 1965, soit près de cinquante ans après que son artiste l’ait sculptée. Aujourd’hui, elle ne se trouve pas au Musée canadien de la guerre, mais au Musée des beaux-arts du Canada. *La femme du soldat* n’appartient pas non plus à une institution militaire : le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse l’a acquise en 1974. Ces œuvres favoriseraient sans

aucun doute une meilleure compréhension des conflits par le grand public si le Musée canadien de la guerre les détenait, mais l'important, dans un monde numérique, est qu'elles y soient associées.

Crocs de feu 1944-1945



Floyd Rutledge, *Fangs of Fire* (*Crocs de feu*), 1944-1945
Huile sur métal, 84,2 x 76 cm
Musée canadien de la guerre, Ottawa

Crocs de feu montre un loup de dessin animé portant des lunettes étanches et une écharpe d’aviateur, une bombe entre les crocs, et la gueule dégoulinante de salive. Le portrait s’inspire de *Big Bad Wolf,* 1934 (v.f. *Le Grand Méchant Loup*, 1935), qui met en scène le principal « méchant » du court-métrage d’animation *The Three Little Pigs*, 1933 (v.f. *Les Trois Petits Cochons*, 1933).

Floyd Rutledge (1922-2006), qu’on surnommait « Skip », peint son loup sur le nez d’un bombardier Halifax de type Mk III ayant servi au sein de l’escadron 420. Il cherchait manifestement un personnage de dessin animé à copier, et son loup figurait dans une publicité de la Walt Disney Company parue dans le numéro de novembre 1944 du *Saturday Evening Post*.

L’art de guerre canadien est fortement marqué par la culture populaire, un phénomène qui intéresse naturellement les historiens. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les films et les dessins animés hollywoodiens sont immensément admirés et influents au Canada. En effet, la Walt Disney Company conçoit des œuvres d’art pour l’armée et le front intérieur. L’Office national du film demande à Disney de réaliser *Donald’s Decision*, 1942, ainsi que trois autres courts métrages d’animation pour encourager la population canadienne à acheter des obligations de guerre. Dans *Donald’s Decision*, l’ange gardien du canard combat avec succès son homologue maléfique et persuade ainsi le protagoniste d’investir dans la cause des Alliés.



Albert Cloutier, *Bluenose Squadron Lancaster X for Xotic Angel* (*Le Lancaster X de l’escadron Bluenose pour Xotic Angel*), 1945, aquarelle, gouache, crayon carbone et encre sur papier, 25 x 35,4 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les navires et les aéronefs – que l’on voit d’ailleurs dans la peinture *Bluenose Squadron Lancaster X for Xotic Angel* (*Le Lancaster X de l’escadron Bluenose pour Xotic Angel*), 1945, réalisée par l’artiste de guerre officiel Albert Cloutier (1902-1965) – arboraient des œuvres conçues par Disney ou inspirées de son univers. L’écusson de la corvette NCSM *Forest Hill*, 1945, représentant un castor en train de dévorer un sous-marin allemand, constitue une création de la compagnie américaine. Peint sur les bombardiers en particulier, le Nose Art, ou l’art peint sur le nez des avions, offrait aux équipages une identité et une dose d’humour dans des moments très difficiles. Sur un effectif de l’Aviation royale canadienne (ARC) estimé à 215 000 membres, plus de 18 000 meurent dans des missions telles que celle représentée dans *Night Target, Germany* (*Cible nocturne, Allemagne*), 1946, de Miller Brittain (1912-1968).

Rutledge joint l’ARC en octobre 1940 avant d’être affecté à l’escadron 420 (Snowy Owl), basé en Angleterre, en avril 1942. L’année suivante, il accompagne l’escadron en Afrique du Nord. À son retour en Angleterre, il décore quatre bombardiers canadiens Halifax Mk III, dont l’un avec *Crocs de feu*.

Tashme au crépuscule, juillet/août 1944 1944

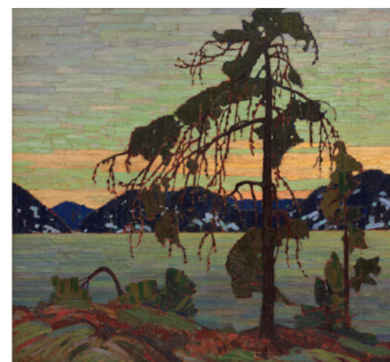


Kazuo Nakamura, *Tashme at Dusk, July/August 1944* (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), 1944
Huile sur carton, 34,6 x 53 cm
Collection privée

Kazuo Nakamura (1926-2002) n’a que dix-huit ans lorsqu’il peint *Tashme au crépuscule* au camp japonais de Tashme, près de Hope, en Colombie-Britannique, où il est interné. L’œuvre représente le camp la nuit, entouré de montagnes. Seules quelques lueurs dans le ciel lointain et l’éclairage jaune émanant des cabanes confèrent de la luminosité à cette scène sombre, tout à la fois belle et oppressante.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque les tensions entre le Canada et le Japon s’intensifient, environ 22 000 Canadiens japonais se font confisquer leurs biens, expulser de leur foyer et envoyer de force dans des camps d’internement, où on les considère ennemis étrangers, et ce, même si nombre d’entre eux sont nés au Canada.





GAUCHE : *Camp de Tashme*, v.1940-1949, photographe inconnu, Japanese Canadian Research Collection, Livres rares et collections spéciales, Bibliothèque de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Tom Thomson, *The Jack Pine* (*Le pin*), 1916-1917, huile sur toile, 127,9 x 139,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1942, Nakamura et sa famille se voient contraints de quitter leur logis de Vancouver avant d’être transférés à Tashme, camp dans lequel le futur peintre travaillera le jour à couper du bois et à débroussailler. Déjà intéressé par l’art, il achète ses fournitures dans les catalogues de Simpson et d’Eaton. Bien qu’il ne puisse peindre qu’en fin de journée, l’art répond à un besoin vital d’évasion. Œuvre nocturne, *Tashme au crépuscule* paraît fidèle à la vision du camp qui a inspiré l’artiste, mais n’en demeure pas moins émouvante – notamment parce que le pin du côté droit de la composition fait écho au pin robuste dans *The Jack Pine* (*Le pin*), 1916-1917, de Tom Thomson, tableau découlant lui-même de la guerre, en l’occurrence de la Première Guerre mondiale.

Nakamura quitte Tashme et s’établit à Hamilton, en Ontario, quelques mois seulement après l’achèvement de cette peinture : il n’y retournera pas avant 1986. Dans sa nouvelle maison, il continue de travailler le jour et de peindre la nuit. Aussi n’est-il pas surprenant de retrouver l’atmosphère mélancolique qui imprégnait *Tashme au crépuscule* dans *Hamilton* (*Nuit tombante, Hamilton*), 1945. Trois ans après la réalisation de cette dernière, Nakamura commence à suivre des cours à la Central Technical School de Toronto, où, influencé par l’art moderne, il peint des paysages plus abstraits. Ses peintures attirent l’attention d’un public qui s’élargit progressivement, et il devient membre du célèbre Groupe des Onze. La sécurité assurée par la ville de Toronto lui permet la rencontre d’autres jeunes artistes et architectes canadiens japonais aux prises avec les expériences passées de la guerre, dont Raymond Moriyama (né en 1929).

Moriyama vit lui aussi son adolescence dans un camp d’internement japonais en Colombie-Britannique, à Slocan. En des temps incertains et sachant déjà qu’il veut devenir architecte, il se fabrique une cabane dans un arbre, un endroit où il se sent en sécurité. À la fin de la guerre, comme les Nakamura, il s’installe avec sa famille à Hamilton. Moriyama mènera une brillante carrière d’architecte : il sera reconnu pour de nombreux grands projets, dont des musées et des ambassades. La conception du nouveau Musée canadien de la guerre, qui ouvrira ses portes en 2005, ravive ses souvenirs de guerre. L’instabilité et le souvenir de son refuge font partie intégrante de l’esthétique du musée – ils s’expriment notamment par la prédominance des sols irréguliers et par l’asymétrie des fermes de toit de la salle de la Régénération de Moriyama, qui rappellent celles d’une cabane dans un arbre.





GAUCHE : Raymond Moriyama, Musée canadien de la guerre, 2005, béton et acier renforcé, 440 000 m^2, Ottawa. DROITE : Norman Takeuchi, *Tashme*, 2006, de la série A Measured Act (Un acte mesuré), acrylique, crayon Conté et photographie imprimée sur papier façonné, 148 x 132 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’expérience de l’internement des Canadiens japonais continue de se refléter dans l’art canadien, comme en témoigne également l’œuvre *Tashme*, 2006, de Norman Takeuchi (né en 1937), qui a lui aussi vécu le traumatisme des camps d’internement. Reprenant la forme d’un kimono, vêtement japonais emblématique, l’œuvre de Takeuchi nous invite à réfléchir au rôle qu’a joué l’internement en temps de guerre dans la vie des artistes canadiens japonais.

Soldat Roy 1946



Molly Lamb Bobak, *Private Roy* (*Soldat Roy*), 1946
Huile sur masonite, 76,4 x 60,8 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Dans ce portrait peint par Molly Lamb Bobak (1920-2014), artiste de guerre officielle du Canada, la seule femme ayant tenu ce rôle durant la Seconde Guerre mondiale, la sergente – et non la soldate – Eva May Roy brille comme les étagères en arrière-plan, les assiettes et tasses lumineuses sur le comptoir de la cantine, semblant presque phosphorescente. Elle considère le spectateur, son regard évoquant son expérience et la peur, peut-être, renforcée par ses bras croisés. La propagande de recrutement de l’époque mettait l’accent sur la féminité du service militaire des femmes or, ici, Roy affiche une certaine assurance, qualité virile par excellence.

Le sujet de la toile sera identifié quand une famille pour laquelle la peintre travaille après la guerre contactera le fils de l’artiste, qui communiquera à son tour avec le Musée canadien de la guerre. Roy travaillait comme aide familiale lorsqu’elle s’est enrôlée dans l’Armée canadienne en décembre 1944. Sept mois plus tard, elle a été envoyée en Angleterre, puis à Amersfoort, aux Pays-Bas. Bobak l’a probablement rencontrée à la cantine de cette ville, un endroit qu’elle représente dans *Inside the Auxiliary Service Canteen at Amersfoort, Holland* (*À l’intérieur de la cantine des services auxiliaires à Amersfoort, Pays-Bas*), 1945. Quelques rares archives conservées au Musée canadien de la guerre décrivent Roy comme une femme mince, joyeuse, sportive, aimant la danse et la musique, ce qui concorde avec les souvenirs de Bobak[1]. Néanmoins, dans ce portrait, Bobak confère à Roy une stature monumentale qui contraste avec cette description. L’artiste réalise le tableau en 1946, soit un an après leur première rencontre, s’inspirant d’une rapide esquisse. Cela peut expliquer pourquoi elle s’est trompée sur le grade de la militaire.



Molly Lamb Bobak, *Inside the Auxiliary Service Canteen at Amersfoort, Holland* (*À l’intérieur de la cantine des services auxiliaires à Amersfoort, Pays-Bas*), 1945, aquarelle, encre et mine de plomb sur papier, 22,6 x 30,3 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Très peu de représentations de soldats canadiens de couleur figurent dans la Collection d’œuvres canadiennes commémoratives de la guerre et, parmi celles qui s’y trouvent, ce n’est qu’exceptionnellement si on connaît l’identité de leurs sujets, une réalité attribuable à leur grade, généralement inférieur, à l’absence de nom complet retenu et à l’accessibilité limitée des archives militaires de la Seconde Guerre mondiale. C’est ce dont témoigne, par exemple, le sujet de *Trooper O.G. Govan* (*Cavalier O. G. Govan*), 1941, de l’artiste d’origine australienne Henry Lamb (1883-1960), dont on ne connaît que les initiales.

Bien que Bobak n’ait pas pu voir l’importante toile *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, d’Édouard Manet (1832-1883) au Courtauld Institute of Art, à Londres, quand elle s’y trouvait – elle a été séquestrée dans le pays durant la guerre –, son *Soldat Roy* ressemble au chef-d’œuvre français sur le plan de la composition et du style, ce qui porte à croire qu’elle en avait vu une reproduction. En peignant de la sorte, Bobak cherche-t-elle sans doute à évoquer le style des maîtres européens du dix-neuvième siècle qu’elle a étudiés pendant sa formation à la Vancouver School of Art.

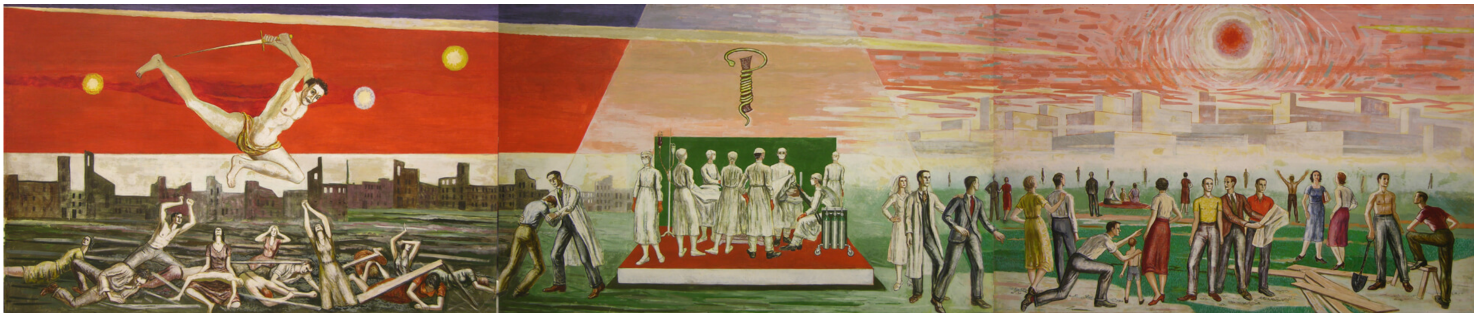
Cible nocturne, Allemagne 1946



Miller Brittain, *Night Target, Germany* (*Cible nocturne, Allemagne*), 1946
Huile et tempera sur masonite, 76,5 x 61 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Cible nocturne, Allemagne dépeint un raid de bombardement sur le territoire allemand. Avant de devenir artiste officiel de la Seconde Guerre mondiale, Miller Brittain (1912-1968) travaille comme viseur de lance-bombes, chargé de positionner les bombes au-dessus de leurs cibles pour obtenir une destruction maximale. Pendant toute la durée d’un raid de bombardement, il est aux commandes de son avion – dans son cas, un bombardier Halifax Mk III du même type que celui décoré par Floyd Rutledge dans *Fangs of Fire* (*Crocs de feu*), 1944-1945 – et demeure allongé dans le nez du bombardier, dirigeant le pilote jusqu’à la libération des bombes.

Dans *Cible nocturne, Allemagne*, Brittain transforme les bombardiers, les bombes et la ville en ruines en un motif esthétique de lignes diagonales lumineuses, d’étoiles et de fumée. Il écrit à ses parents en 1944 : « Les attaques de nuit [,] bien qu’elles soient mortelles [,] sont très belles de notre point de vue. À vingt miles de distance, la cible ressemble à un énorme sapin de Noël illuminé, mais juste en dessous, on dirait des images que j’ai vues de la bouche de l’enfer[1]. » En 1946, son enthousiasme étant retombé avec le temps, il écrit une autre lettre à sa famille : « Mon œuvre cible ressemble à la réalité, dit-on, mais je ne l’aime pas encore en tant qu’œuvre. En fait, en ce moment, j’ai envie de la défoncer avec mon pied[2]. »



Miller Brittain, *The Place of Healing in the Transformation from War to Peace* (*La place de la guérison dans la transformation de la guerre en paix*), 1949-1954, tempera sur masonite, 3 panneaux : 156 x 729 cm (total), Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John.

L’ensemble de la production de guerre officielle de Brittain traite de ses expériences des conflits, qui, semble-t-il, l’ont profondément marqué. Après la guerre, il explore de nouveaux horizons, s’intéressant à la métaphysique dans une murale de 5 mètres sur 7,5 mètres, *The Place of Healing in the Transformation from War to Peace* (*La place de la guérison dans la transformation de la guerre en paix*), 1949-1954. Celle-ci était alors destinée à une installation permanente dans un hôpital pour anciens combattants à Saint John, au Nouveau-Brunswick, mais elle finira entreposée. Des trois sections qui composent la murale, la plus troublante évoque le travail de viseur de bombes occupé par Brittain. Dans un ciel rouge vif illuminé par trois globes ardents, devant un paysage urbain composé de bâtiments endommagés par les bombes, un groupe de figures brisées et prostrées implorent un répit alors qu’au-dessus d’elles, un personnage presque nu portant une immense épée menace de poursuivre les ravages. On peut se demander quels souvenirs douloureux ont inspiré à Brittain cette scène terrible. À la fin de la guerre, l’artiste reçoit la Croix du service distingué dans l’aviation de l’Aviation royale du Canada, mais il aura du mal tout le reste de sa vie à faire face aux séquelles de son service militaire.

Corps dans une fosse, Belsen 1946



Alex Colville, *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946
Huile sur toile, 76,3 x 101,6 cm
Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Corps dans une fosse, Belsen, une scène de cadavres décharnés dans une fosse commune de Bergen-Belsen, donne une fausse impression de douceur et d'onirisme à l'horrible découverte des plus de 10 000 corps laissés sans sépulture faite après la libération du camp de concentration en 1945. Depuis 2013, avec la mise au jour d'une série de photographies du camp prise par Alex Colville (1920-2013), on sait que les figures de cette peinture sont tirées d'images capturées avec un appareil photo fourni par l'armée[1]. En utilisant ces photographies pour peindre *Corps dans une fosse, Belsen* à Ottawa un an plus tard, Colville parvient à transcender le moment de l'expérience directe et retravaille ses souvenirs pour en faire un tableau. Il réalise d'abord des croquis de certaines des figures de ses photographies, et c'est seulement par la suite qu'il les intègre à sa peinture en les réorganisant pour conférer à la composition toute la clarté nécessaire.

Cette approche a peut-être également permis à Colville de prendre une certaine distance par rapport à l'horreur. Cet aspect de son art de guerre était

d'ailleurs critiqué, puisque l'artiste semblait évacuer de sa création toute émotion personnelle ressentie sur le coup. Colville affirmait au contraire que cette distanciation résultait du mécanisme de défense de son corps, empêchant le choc de ce dont il avait été témoin de s'enraciner dans sa psyché. C'est peut-être dans cet esprit que, lors d'une interview réalisée dix ans avant sa mort, il a déclaré que la guerre n'avait pas eu de répercussions majeures sur son œuvre ou sa vie[2].





GAUCHE : Alex Colville, 1946, photographie de Malak Karsh, collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Gershon Iskowitz, *Condemned* (*Condamné*), v.1944-1946, stylo, encre noire et aquarelle sur papier vélin crème, 71,3 x 54,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Gershon Iskowitz Foundation.

Nommé artiste de guerre officiel du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale en 1944, Colville voyage avec l'Armée canadienne en France, en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne. Dans ce dernier pays, il visite Bergen-Belsen après sa libération par les Britanniques en avril 1945. Comme d'autres artistes canadiens tels qu'Aba Bayefsky (1923-2001), auteur de Belsen *Concentration Camp Pit* (*Fosse du camp de concentration de Belsen*), 1945, Colville ne sait alors presque rien de l'Holocauste. « Être à Bergen-Belsen était étrange, se souvient-il. Comme je l'ai dit à un certain nombre de personnes… on se sentait mal de ne pas se sentir pire. C'est-à-dire que vous voyez une personne morte et c'est désolant, mais en voir cinq cents n'est pas cinq cents fois pire. Il y a un moment où l'on commence à ne plus rien ressentir[3]. »

La réaction de Colville à une expérience aussi traumatisante se compare à celle d'autres artistes. Pour son contemporain Jack Shadbolt (1909-1998), qui a catalogué des photographies des atrocités nazies pour l'Armée canadienne en 1945-1946, l'Holocauste constitue un événement si troublant qu'il domine son art, pourtant non plus lié officiellement à la guerre, tout au long de la décennie qui suit, comme on peut le voir dans les formes squelettiques et battues de *Dog Among the Ruins* (*Chien parmi les ruines*) et de *Image in Cedar Slash* (*Image de rémanents de cèdre*), toutes deux de 1947. Pour Elaine Goble (née en 1956), les conséquences de l'Holocauste dans son quartier d'Ottawa inspirent *The Holocaust: A Family Album* (*L'Holocauste : Un album de famille*), 2001, qui dépeint un couple dont toute la famille a disparu avant 1945 : elle n'existe plus dorénavant que sous forme de photographies défraîchies. Les réactions les plus émouvantes viennent peut-être de ceux qui ont vécu directement les horreurs et qui ont su les rendre dans leur art, comme Gershon Iskowitz (1920/1921-1988) dans la toile *Condemned* (*Condamné*), v.1944-1946, un portrait sinistre tiré de ses expériences dans le camp de concentration nazi de Buchenwald.

Noyade d’un marin 1946

Jack Nichols, *Drowning Sailor* (*Noyade d’un marin*), 1946
Huile sur toile, 76,2 x 61 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Jack Nichols (1921-2009) voit un homme se noyer alors qu'il est à bord du NCSM *Iroquois* pendant la tentative d'évacuation de Brest, en France, par les Allemands en août 1944. L'image se grave dans sa mémoire, et il achève *Noyade d'un marin* à Ottawa plus d'un an après, en 1946. Dans cette peinture, un marin allemand terrifié s'agrippe vainement à l'eau alors qu'il est entraîné dans ses profondeurs. Ses yeux sont exorbités, sa bouche s'ouvre en un cri et son visage se convulse de terreur. Le marin qui se noie pourrait être tout un chacun, car il exprime une émotion universelle : la peur face à la mort. Décrivant cette peinture en 1998, Nichols commente : « Quand vous vous noyez, vous perdez votre nationalité, n'est-ce pas[1]? »

La plupart des actions navales se déroulent dans une obscurité presque totale, avec pour seule source d'éclairage la lueur des explosions, des étoiles ou de la lune. Si Nichols a pu voir quelque chose du sujet de *Noyade d'un marin*, c'est grâce au mazout provenant d'un navire allemand en perdition flottant à la surface de l'eau. Le mazout a réfléchi le peu de lumière présente et a illuminé l'agonie du marin. Tous ceux qui mouraient en mer finissaient à l'eau. Le tableau *Burial at Sea* (*Ensevelissement en mer*), 1944, d'Harold Beament (1898-1984), par exemple, représente la sépulture en mer d'un marin marchand mort après que son navire ait été torpillé et qui a donc été envoyé dans les profondeurs avec les honneurs et le respect appropriés.



Harold Beament, *Burial at Sea* (*Ensevelissement en mer*), 1944, huile sur toile, 60,5 x 76 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Très peu de peintures de la Seconde Guerre mondiale traitent de la mort, une réalité pourtant omniprésente pour presque toutes les personnes impliquées dans la guerre. La mort en mer était redoutée, surtout si elle était lente. De même, peu d'artistes de guerre ont créé des scènes de nuit, et les dessins et les peintures de Nichols sont uniques dans les archives de guerre canadiennes en raison de la palette sombre qui caractérise ses sujets nocturnes.

L'expérience de Nichols en tant que matelot de pont sur un cargo des Grands Lacs lui vaut une commande du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en 1943 pour représenter les activités de la marine marchande canadienne. En février 1944, il s'enrôle comme sous-lieutenant dans la Réserve des volontaires de la Marine royale canadienne, puis on le nomme artiste de guerre officiel du Canada en avril 1944 avec le grade de lieutenant. Nichols est présent lors des débarquements du jour J en Normandie en juin 1944, et il dessinera ensuite sur un certain nombre de navires de guerre avant d'être libéré de la marine en octobre 1946.

Les arrimeuses de parachutes 1947



Paraskeva Clark, *Parachute Riggers* (*Les arrimeuses de parachutes*), 1947
Huile sur toile, 101,8 x 81,4 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Dans *Les arrimeuses de parachutes* – représentation spectaculaire de Paraskeva Clark (1898-1986) montrant des femmes qui plient et réparent des parachutes dans une usine près de la base aérienne de Trenton, en Ontario –, deux établis placés en diagonale, vus d’en haut, divisent la composition en trois bandes parallèles, lui conférant un grand dynamisme. Les mouvements de bras animés des cinq femmes créent un spectaculaire zigzag en surface. L’expression concentrée du visage de trois d’entre elles attire l’attention sur leurs gestes – tailler et plier les parachutes, et en fixer les suspentes[1]. En comparaison, *Parachute Well* (*Dépôt de parachutes*), 1948, de l’artiste de guerre officiel Patrick Cowley-Brown (1918-2007), met l’accent sur les parachutes plutôt que sur l’empaquetage et la compétence de la femme qui l’exécute, réduisant cet aspect à un simple changement de ton dans le quart inférieur droit de la composition. Ce contraste montre que les artistes masculins et féminins ont une perception différente de travaux de guerre semblables.

Avec ce tableau, Clark remplit la commande du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) qui consistait à peindre trois images de femmes servant sur le front intérieur pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle met à profit sa formation marquée par le modernisme européen et son exposition à la photographie aérienne dans les magazines pour résoudre un problème auquel étaient confrontés de nombreux artistes de guerre : comment rendre les tâches routinières de la guerre intéressantes pour le public.





GAUCHE : Patrick Cowley-Brown, *Parachute Well* (*Dépôt de parachutes*), 1948, huile sur carton pour affiche, 61 x 45,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Paraskeva Clark, *Self-Portrait with Concert Program* (*Autoportrait au programme de concert*), 1942, huile et papier (programme de concert) sur toile, 76,6 x 69,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Clark naît en Russie, où elle étudie avec Kuzma Petrov-Vodkin (1878-1939), de qui elle retiendra la théorie de la « perspective sphérique ». Elle s’installe à Paris en 1923 et, en 1931, après son mariage, elle arrive au Canada. Au cours de la décennie suivante, elle peint plusieurs œuvres sur le thème la guerre : *Presents from Madrid* (*Présents de Madrid*), 1937, traite de la guerre civile espagnole; *Self-Portrait with Concert Program* (*Autoportrait au programme de concert*), 1942, où elle se représente avec le programme d’un concert de bienfaisance russe; et *Pavlichenko and Her Comrades at the Toronto City Hall* (*Pavlichenko et ses camarades à l’hôtel de ville de Toronto*), 1943, dans laquelle figure la tireuse d’élite soviétique Lyudmila Pavlichenko en visite au pays.

Forte de ces antécédents, Clark convoitait le titre d’artiste de guerre officielle, or celui-ci était réservé au personnel militaire en service. Molly Lamb Bobak (1920-2014), une ancienne sergente du Service féminin de l’Armée canadienne, s’est avérée l’unique femme artiste envoyée outre-mer. En 1944, constatant que le programme artistique officiel de la Seconde Guerre mondiale avait négligé les activités du front intérieur et, en particulier, celles des femmes dans l’armée, le Musée des beaux-arts du Canada a entrepris de commander des œuvres à un

certain nombre d’artistes canadiennes, dont Clark et Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), afin de réparer cette omission. Clark a salué cette occasion, écrivant au directeur du musée : « J’ai trouvé assez excitant le fait que, dans certaines activités, les femmes effectuaient les tâches auparavant accomplies par les hommes et libéraient (peut-être) ainsi certains hommes pour les tâches de combat ou pour les industries de guerre[2]. »

Deuxième frappe 1981



John Scott, *Second Strike* (*Deuxième frappe*), 1981
Crayon à l’huile, mine de plomb et varsol sur papier, 244 x 244 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Peu d’artistes canadiens ont protesté contre la guerre dans leur art avec autant de détermination que John Scott (né en 1950). Dans le grand dessin obscur *Deuxième frappe*, il exprime clairement son opposition aux essais de missiles de croisière. Des montagnes sombres et menaçantes encadrent l’arme missile en vol. Le ciel est rempli des mots de colère de ceux qui s’opposent aux essais, et l’absence de couleur évoque l’absence de vie. Les trois sommets menaçants, en forme de pierres tombales, semblent effacer les mots de protestation,

laissant place à la perspective déprimante de l’anéantissement nucléaire de tous les êtres vivants.

À la suite de discussions informelles sur un accord relatif aux essais d’armes, le Canada et les États-Unis établissent en 1983 le Programme canado-américain d’essai et d’évaluation. Cet accord permet aux Américains de tester des missiles de croisière sans charge lancés par avion au Canada afin de simuler d’éventuels combats avec des Russes au-dessus de l’Arctique. Les essais ont lieu dans certaines parties des Territoires du Nord-Ouest, de la Colombie-Britannique, de l’Alberta et de la Saskatchewan. Toutefois, cette décision s’avère controversée, entraînant des marches de protestation dans tout le pays et l’établissement de camps de la paix, dont un sur la colline du Parlement à Ottawa. Lors d’un incident dramatique, le 22 juillet 1983, l’activiste Peter Greyson a taché de peinture rouge la proclamation de la Loi constitutionnelle, affirmant que les essais de missiles de croisière constituaient une tache sur les droits des Canadiens.

Aujourd’hui encore, Scott allie son activisme politique et son art dans des dessins apocalyptiques tracés grossièrement sur des matériaux bon marché ainsi que dans des installations et des objets transformés. Parfois, il trempe son papier dans un solvant et crée une image dans la surface humide en broyant des pigments sombres, de la peinture noire épaisse, du graphite et du charbon de bois. Sa vision de la société est sombre; la guerre et la destruction menacent son monde. La campagne contre le terrorisme constitue le sujet de nombre de ses dessins. *Bad Scene Canada* (*Mauvaise scène Canada*), 2008, par exemple, exprime une critique de la mission de combat du Canada en Afghanistan en se servant de l’image d’un avion de chasse rouge sang.





GAUCHE : John Scott, *Bad Scene Canada* (*Mauvaise scène Canada*), 2008, techniques mixtes sur papier, 63,5 x 96,5 cm, collection de l’artiste. DROITE : La proclamation de la Loi constitutionnelle, 1982, version avec tache de peinture rouge, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Scott a quitté l’école en dixième année pour travailler dans une usine de Windsor, en Ontario, où il s’est engagé dans des activités syndicales. Les expériences qu’il y a vécues de même que son indignation contre la guerre du Vietnam et la guerre froide ont fait de lui un artiste et un militant pacifiste à vie. En 1993, influencé par la culture automobile du Windsor de sa jeunesse, il réalise son œuvre la plus connue, aujourd’hui conservée au Musée des beaux-arts de l’Ontario (MBAO), *Trans-Am Apocalypse No. 2* (*Trans-Am de l’Apocalypse n° 2*) en gravant un texte tiré du Livre des révélations de la Bible sur la carrosserie d’une Pontiac Trans-Am noire modifiée. Scott reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2000. Il vit aujourd’hui à Toronto.

Erreur 1993



Allan Harding MacKay, *Error* (*Erreur*), 1993
Collage et techniques mixtes sur papier, 28,5 x 35,7 cm
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

De nombreux artistes militaires contemporains, dont Allan Harding MacKay (né en 1944), ont travaillé à la fois sur des projets indépendants et sur ceux du programme gouvernemental officiel de l’époque. Au début des années 1990, les Forces canadiennes participent à une mission de maintien de la paix parrainée par les Nations Unies en Somalie, escortant des convois de secours contre la famine, faisant du déminage et détruisant des milliers d’armes confisquées. En 1993, la torture et la mort de l’adolescent somalien Shidane Arone, dont sont responsables deux soldats canadiens, entache la mission militaire du Canada qui avait par ailleurs réussie. *Erreur* s’inspire de la photographie que MacKay a prise du bâtiment où les autorités militaires ont détenu le caporal-chef Clayton Matchee, le soldat qui, avec le soldat Kyle Brown, avait torturé et tué Arone.

Incorporé à la composition en techniques mixtes, un fragment de journal porte les mots « Nous avons peut-être pensé que c’était de notoriété publique là-bas

et que cela ferait son chemin jusqu’ici. » Cette phrase témoigne de la conviction de MacKay que le public contemporain refuserait de comprendre le choix des forces armées de dissimuler l’événement. Et il avait vu juste, car le meurtre deviendra un grave scandale et conduira à la nomination d’une commission d’enquête.



Allan Harding MacKay, *Afghanistan nº 132A*, 2002-2007, techniques mixtes, encre, cire et fusain sur papier, 41,9 x 54,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Bien que MacKay se soit rendu en Somalie dans le cadre du Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC), son travail d’artiste militaire transcende les frontières qui séparent l’art officiel subventionné par le gouvernement canadien et l’art protestataire. Reconnaissant la valeur publique accordée à son art de guerre officiel, il décide librement de détruire ce dernier pour attirer l’attention sur les activités militaires qu’il souhaite contester. Plus précisément, il utilise les œuvres qu’il a créées en participant à des missions de maintien de la paix pour protester contre ce qu’il considère comme des interventions militaires canadiennes non pacifiques.

À la fin des années 1990, les Forces canadiennes basées en Italie participent à la campagne aérienne de l’Organisation du Traité de l’Atlantique Nord (OTAN) au-dessus de la Serbie pour mettre fin à la crise politique et humanitaire au Kosovo. En 1999, des affrontements entre les forces militaires serbes et les milices albanaises menacent de plonger la région dans un nouveau conflit impliquant un nettoyage ethnique similaire à celui qui avait eu lieu ailleurs dans les Balkans plus tôt dans les années 1990. MacKay s’oppose au rôle militaire du Canada au Kosovo et décide de détruire une œuvre originale sur le thème de la Somalie en signe de protestation pour chaque jour où l’OTAN bombarde les forces serbes. Il détruit la dernière de ses cinquante-huit œuvres d’art sur la Somalie le 10 juin 1999, jour où les bombardements cessent. *Erreur* est l’une des trois compositions sur le thème de la Somalie qui échappe à la destruction, en partie parce que ces œuvres appartiennent déjà à la collection du Musée canadien de la guerre.

MacKay entreprend une deuxième mission d’art de guerre en Afghanistan en 2002 avec le Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC). Ses déplacements sont limités : il doit demeurer sur le site de l’aérodrome de Kandahar et ses environs. MacKay réalise trois vidéos sur les difficultés d’exercer le rôle d’artiste de guerre dans la région, qu’il intitule collectivement *Afghan Vignettes* (*Vignettes afghanes*), 2006[1]. L’une de ces vignettes montre comment il a appris la présence du conflit en interprétant les sons extérieurs environnants de l’activité militaire alors qu’il se trouvait sous la tente. Il continue à créer des œuvres même après avoir quitté la zone de guerre, cherchant à composer un

portrait plus global à travers quelque chose de plus petit. *Afghanistan nº132A*, 2002-2007, représente la moitié inférieure d'une mince figure à peine identifiable portant un sac à dos et marchant sur un sol poussiéreux. L'image suggère à la fois un environnement de pauvreté et une conscience du danger permanent que représentent les engins explosifs improvisés (EEI). En 2012, MacKay a détruit un certain nombre d'œuvres connexes pour protester contre les politiques du gouvernement fédéral conservateur.

Le mur 1995



William MacDonnell, *The Wall* (*Le mur*), 1995
Acrylique sur toile, 162,7 x 264,3 cm
Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Avec son style d'empâtement caractéristique, William MacDonnell (né en 1943) représente dans *Le mur* un véhicule militaire devant un cimetière fermé et délabré en Croatie. À gauche, un clocher d'église monte la garde. Dans une entrevue de 1995, MacDonnell décrit cette image : « Il y avait une ville […] c'est un point de croisement. Nous y sommes passés environ quatre fois. Elle était complétement détruite. En bordure de la ville, il y avait les restes d'une église. Et dans le cimetière, il y avait des tombes profanées. Une telle haine. Toute cette culture détruite. Même les corps. J'ai utilisé la ville comme un symbole ou métaphore de la guerre[1]. »

Les cimetières ont toujours été un motif puissant dans l'art de guerre canadien. L'artiste officiel de la Première Guerre mondiale Frederick Varley (1881-1969) peint *Some Day the People Will Return* (*Un jour les gens reviendront*) en 1918; pendant la Seconde Guerre mondiale, l'artiste de guerre George Pepper (1903-1962) réalise pour sa part *Hitler's Youth, German Cemetery at Louvigny, Calvados, Normandy* (*La jeunesse d'Hitler, cimetière allemand de Louvigny, Calvados, Normandie*), 1944; et son collègue George Campbell Tinning (1910-1996), lui, présente, dans une veine plus humoristique, *In the Vault of the Cemetery* (*Dans le caveau du cimetière)*, v.1945, montrant un groupe de soldats canadiens se prélassant dans une crypte.




GAUCHE : George Campbell Tinning, *In the Vault of the Cemetery* (*Dans le caveau du cimetière*), v.1945, techniques mixtes sur carton fort, 89 x 109 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Frederick Varley, *Some Day the People Will Return* (*Un jour les gens reviendront*), 1918, huile sur toile, 183,5 x 229,3 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

MacDonnell est l’historien-philosophe des artistes de guerre contemporains. Son œuvre de guerre est influencée par son intérêt continu pour l’importance de la mémoire collective de la société et, peut-être de manière tout aussi critique, pour les dangers inhérents à l’amnésie de la société. Ses peintures tentent de relier les souvenirs et les oublis des gens à un sentiment d’appartenance. Pour cette mission, il a beaucoup voyagé en Allemagne, en Bosnie, au Congo, en Inde, en Irlande du Nord, au Rwanda, en Russie, aux États-Unis et au Vietnam pour mener des recherches sur des zones d’importance militaire historique. Les œuvres qui en résultent attirent l’attention sur les événements qui se sont produits dans ces lieux. Par exemple, *Modernizing Mostar* (*La modernisation de Mostar*), 2001, traite de la destruction gratuite du pont original de Mostar, vieux de plusieurs siècles, pendant les guerres en ex-Yougoslavie dans les années 1990, ainsi que de la réunification représentée par l’édifice temporaire de la ville. (L’ancien pont sera par la suite reconstruit.)

De 1992 à 1995, des unités des Forces canadiennes participent à plusieurs missions des Nations Unies assurant le soutien de la paix en Croatie, dans l’ancienne Yougoslavie. En 1994, l’Infanterie légère canadienne de la princesse Patricia engage trois artistes pour dépeindre leur travail dans ce pays, dont MacDonnell, qui passe dix jours avec le régiment. Une fois rentré au Canada, il peint quinze images de ses expériences. Dans chacune d’elles, les noms en relief des anges gardiens du Livre d’Enoch (de la littérature juive ancienne) emplissent le ciel au-dessus des scènes représentées. MacDonnell considère que les noms des anges symbolisent les objectifs de sauvegarde des forces de l’ONU, en plus de constituer des métaphores de son travail d’artiste-observateur.

MacDonnell est un ancien élève-officier du Corps des transmissions royal du Canada. En 2007, douze ans après avoir visité la Croatie à titre d’artiste de guerre, il passe un mois en Afghanistan dans le cadre du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), œuvrant à l’aérodrome de Kandahar et dans la région de Kaboul.

Ce qu’ils ont donné 2006



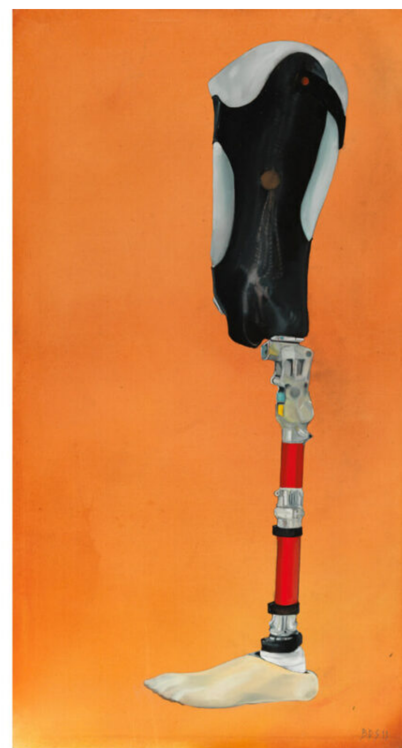
Gertrude Kearns, *What They Gave* (*Ce qu’ils ont donné*), 2006
Encre, acrylique et crayon de couleur sur carton 4 plis, 3 panneaux de 152 x 102 cm chacun
Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Ce qu’ils ont donné de Gertrude Kearns (née en 1950) est une réponse personnelle de l’artiste aux événements traumatisants dont elle a été témoin en 2006 à Kandahar, en Afghanistan, à titre d’artiste intégrée à l’Armée canadienne. Un kamikaze avait fait exploser le véhicule transportant le diplomate canadien Glyn Berry, avec qui elle venait de prendre le petit-déjeuner. Berry avait été tué sur-le-champ, et trois soldats canadiens avaient été gravement blessés, l’un d’eux perdant une jambe. L’accès inédit de Kearns aux installations médicales dans lesquelles les blessés avaient été emmenés lui a inspiré un certain nombre d’œuvres, dont *Ce qu’ils ont donné*[1]. Elle a peint cette toile à Toronto près de neuf mois après son retour d’un mandat de cinq mois en Afghanistan.

Décrivant l’exercice cathartique à l’origine de cette peinture dramatique, Kearns écrit : « J’ai fait de larges traits cette fois, exprimant pour la première fois depuis mon retour d’Afghanistan la tristesse et la fragilité des émotions que j’avais contenues depuis si longtemps au sujet de ce travail de guerre[2]. » À la fin, il y avait de la peinture partout sur le mur – et pas seulement sur la toile. Kearns a totalement envahi l’espace de son atelier.

La peinture de Bruce Stewart (né en 1956) *Sergeant Nielson’s Leg* (*La jambe du Sergent Nielson*), 2011, qui montre une jambe artificielle, résulte d’un geste beaucoup plus mesuré et, à bien des égards, l’œuvre est représentative de la prochaine étape dans la vie d’au moins un des blessés.





GAUCHE : Gertrude Kearns, *Science of War [Lieutenant-General Andrew Leslie]* (*Science de la guerre [lieutenant-général Andrew Leslie]*), 2013, encre sur papier, 152 x 112 cm, collections diverses. DROITE : Bruce Stewart, *Sergeant Nielson’s Leg* (*La jambe du Sergent Nielson*), 2011, huile sur toile, 106,8 x 58,2 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Kearns est aujourd’hui l’artiste de guerre la plus connue œuvrant au Canada. Comme ses prédécesseurs du vingtième siècle, Frederick Varley (1881-1969) avec *For What?* (*Pour quoi?*), 1918, Alex Colville (1920-2013) avec *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946, et Jack Nichols (1921-2009) avec *Drowning Sailor* (*Noyade d’un marin*), 1946, par exemple, elle peint le côté sombre des conflits. Bien qu’elle ait souvent travaillé en marge des programmes officiels, elle a passé tant d’années à proximité des militaires que certains mettent en doute son objectivité. *Ce qu’ils ont donné*, cependant, présente un contraste marqué avec nombre de ses portraits quasi-héroïques du personnel militaire – notamment *Science of War* (*Science de la guerre*), 2013.

Kearns s’est d’abord intéressée à la première guerre du Golfe en 1991. En 1995, elle a commencé une série de toiles abordant la torture et la mort de l’adolescent somalien Shidane Arone en 1993, qu’Allan Harding MacKay (né en 1944) a lui aussi représenté dans *Error* (*Erreur*), 1993, un collage en techniques mixtes où il traite de la réception initiale de cet événement au Canada. Elle a créé également des œuvres sur le génocide rwandais de 1994 et les guerres yougoslaves de 1991-2001. Ses expériences dans le cadre du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC) au Canada en 2003-2005 ont précédé son travail d’artiste de guerre intégrée à Kandahar (2005-2006), puis à Kaboul, en Afghanistan. Entre 2006 et 2018, elle s’est penchée sur un projet de portrait portant principalement sur la nature du commandement et du service canadiens en Afghanistan, qui a été régulièrement exposé au Canada et aux États-Unis. Kearns est aujourd’hui l’artiste de guerre honoraire du Royal Canadian Military Institute.

Aéroport international de Kandahar 2009



Althea Thauberger, *Kandahar International Airport* (*Aéroport international de Kandahar*), 2009
Épreuve chromogène numérique, dimensions variables
Susan Hobbs Gallery, Toronto

Les douze soldates dans *Aéroport international de Kandaha*r posent ensemble sur le terrain de cette icône architecturale moderniste afghane des années 1960. La plupart sourient et rient en courant sur le tarmac, équipées d’armes qui leur ont été attribuées et qu’elles doivent porter en situation de niveau de danger moyen. Comparée à *Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986]* (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l’embuscade d’une patrouille de l’Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992, de Jeff Wall (né en 1946), ou à *Miss Chief’s Wet Dream* (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018, de Kent Monkman (né en 1965), cette photographie fait appel à un jeu d’acteur et à une mise en scène limités.

Le paradoxe entre le rôle du site dans la guerre et les apparences joyeuses des protagonistes interpelle le spectateur. Les soldates portant des armes dans une zone dangereuse doivent-elles être aussi heureuses et insouciantes? Avec cette photographie, Althea Thauberger (née en 1970) brise résolument la tradition de l’art de guerre historique et sa vision de la guerre – une affaire sérieuse, déprimante, et souvent tragique et amère. Comme l’artiste travaille en collaboration avec ses sujets, nous pouvons supposer qu’elle n’impose pas sa vision de ce que devrait être une zone de conflit, pas plus qu’elle ne nous dit comment regarder sa photographie. Elle en laisse le soin à chacun d’entre nous.

Mais est-ce vraiment le cas? Décrivant ses impressions après son arrivée à Kandahar dans le cadre du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), elle note : « Je n’ai pas vu grand-chose, mais c’était très surréaliste, un sentiment d’apocalypse. Poussière, véhicules, tentes, routes de fortune, odeur accablante d’égouts […] Je savais avant de partir que je m’intéressais surtout aux femmes en uniforme qui étaient déployées en Afghanistan. C’est la première fois que des Canadiennes sont déployées en si grand nombre, d’autant plus que c’est la première opération de combat active du Canada depuis la guerre de Corée[1]. »



Althea Thauberger, *The Art of Seeing Without Being Seen* (*L'art de voir sans être vu*), 2008, murale photographique, 548,6 x 439,4 cm, Susan Hobbs Gallery, Toronto.

Aéroport international de Kandahar n'est pas la première œuvre d'art militaire de Thauberger. En 2005, elle a été invitée à réaliser une œuvre d'art public pour inSite, une biennale d'œuvres collaboratives in situ qui s'est déroulée dans la région frontalière de San Diego-Tijuana aux États-Unis[2]. Elle a réalisé *Murphy Canyon Choir* (*Chœur de Murphy Canyon*), une création qui impliquait une collaboration avec les épouses de soldats en service actif dans l'un des plus grands complexes d'habitation militaire au monde[3]. En 2008, elle a créé une fresque photographique où figurent des membres du British Columbia Regiment (Duke of Connaught's Own), un régiment de réserve de Vancouver, reproduisant un exercice d'entraînement aux explosifs près de Chilliwack, en Colombie-Britannique, dans une station d'entraînement censée ressembler à un village afghan. Le titre de la murale, *The Art of Seeing Without Being Seen* (*L'art de voir sans être vu*), provient d'une accroche décrivant la reconnaissance militaire – la spécialité du régiment en question.

CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story 2011

David Collier, *CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story*, 2011
Greenwich, Nouvelle-Écosse, Conundrum Press

CHIMO est une bande dessinée autobiographique qui raconte l'histoire du réserviste David Collier (né en 1963) et sa décision de se réengager dans l'Armée canadienne à l'âge de quarante ans, de suivre à nouveau l'entraînement de base, laissant derrière lui sa nouvelle famille, et ce, dans le but de devenir artiste de guerre en Afghanistan. Le récit raconte d'abord son expérience de l'entraînement militaire, puis la joie que lui procure sa nomination d'artiste de guerre officiel dans le cadre du Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC) en 2005, bien qu'il ne se rende pas en Afghanistan. Il retourne à l'entraînement et, après des revers dus à des blessures, il obtient finalement son diplôme.

Émaillant son récit d'expériences de sa vie familiale et de son entraînement, Collier exprime, image par image, son respect pour les artistes et l'art de guerre. Il vante le succès du programme du Fonds de souvenirs de guerre canadiens pendant la Première Guerre mondiale, montrant Eric Brown, directeur du Musée des beaux-arts du Canada, et Sir Edmund Walker, président du conseil d'administration du musée, lors de la Canadian War Memorials exhibition (Exposition des monuments commémoratifs de guerre canadiens) à Londres en 1919. « Bien joué », dit Brown à Walker dans une case.



Alex Colville, *Infantry, Near Nijmegen, Holland* (*Fantassins près de Nimègue, Hollande*), 1946, huile sur toile, 101,6 x 121,9 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Une autre séquence présente le livre *Canvas of War: Painting the Canadian Experience, 1914-1945* (2000), décrivant celui-ci comme une « bonne lecture ». Dans un certain nombre d'images, Collier écrit combien il apprécie l'art de guerre de Bruno Bobak (1923-2012), Molly Lamb Bobak (1920-2014) et Alex Colville (1920-2013), et il intègre des dessins hachurés de certaines de leurs œuvres, notamment *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*) et *Infantry, Near Nijmegen, Holland* (*Fantassins près de Nimègue, Hollande*), toutes deux de 1946. Avec Andrew Wright (né en 1971) et François Béroud (né en 1961), il est un jour invité à rejoindre le NCSM *Toronto* à St. John's, Terre-Neuve, à titre d'artiste – et, dans sa bande dessinée, Collier reproduit la lettre d'invitation dans une image. Il note que les trois artistes ont été interpellés par cette expérience, consignée par Béroud dans sa sculpture *HMCS Toronto* (*NCSM Toronto*), 2005. Collier, à l'instar de son héros Colville, ne veut qu'une seule chose : être à la fois soldat et artiste.

La plus grande influence sur le style graphique de Collier est celle du dessinateur américain Robert Crumb (né en 1943), dont le travail se caractérise par les hachures. Les dessins en noir et blanc de Collier présentent une forte qualité tactile, car l'artiste varie les traits de son stylo pour obtenir l'effet désiré.

Étonnamment, malgré son intérêt pour les peintures de Molly Lamb Bobak, *CHIMO* donne à penser que Collier ignorait l’existence de son journal illustré, *W110278 : The Personal War Records of Private Lamb, M.*, 1942-1945, pourtant publié dans son intégralité en 1992[1]. L’approche de Bobak est clairement différente : il s’agit d’un texte illustré et non d’une bande dessinée.

Lorsque Collier s’est engagé dans l’armée pour la première fois, il a créé des bandes dessinées qu’on a ensuite publié dans le journal militaire *The Maple Leaf*. Jusqu’à son second enrôlement, Collier a réalisé des illustrations pour des journaux tels que le *Globe and Mail* et pour des anthologies de bandes dessinées. Il a également publié la biographie dessinée de David Milgaard, lequel avait été faussement accusé de meurtre : *Surviving Saskatoon*, 2003. À l’occasion de la rétrospective Alex Colville de 2014-2015 tenue au Musée des beaux-arts de l’Ontario et au Musée des beaux-arts du Canada, Collier s’est vu confier la commande d’une œuvre inspirée par Colville, qui a été présentée sous forme d’installation, et publiée en version imprimée sous le titre *Colville Comics* (2014).

L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà 2012



Charles Stankievech, *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012
Installation cinématographique, film 35 mm et son Dolby
Collection de l’artiste

L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà est une installation cinématographique 35 mm tournée par Charles Stankievech (né en 1978) à la Station des Forces canadiennes (SFC) Alert – l’endroit le plus au nord du monde habité en permanence, sis à seulement 817 kilomètres du pôle Nord géographique, dans l’Arctique. L’installation s’inscrit dans une série d’œuvres de terrain réalisée par Stankievech qui traite de l’architecture des avant-postes éloignés, de l’infrastructure militaire et du paysage autour. L’artiste a utilisé le procédé de chronocinématographie pour produire ce film au cours de l’hiver 2012. À cette époque de l’année, l’obscurité de la nuit polaire règne sans partage ou presque : Stankievech a donc transformé les lieux en une sorte de station spatiale abandonnée et sinistre, éclairée uniquement par ses systèmes de lumière artificielle et par les étoiles. (En fait, la base abrite un grand nombre de personnes qui y vivent de manière temporaire en raison de ses utilités multiples – des installations de réception radio de renseignement électromagnétique militaire, une station météorologique d’Environnement Canada, un laboratoire de surveillance de la Veille de l’atmosphère du globe et un aéroport.




GAUCHE : Charles Stankievech filmant *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, photographe inconnu, collection de l’artiste. DROITE : Charles Stankievech, *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*) (photographie de film), 2012, installation cinématographique, film 35 mm et son Dolby, collection de l’artiste.

Le visionnement de ce film est une expérience immersive. Le spectateur se trouve plongé dans l’obscurité totale, un grand vide que la voix d’outre-tombe hors champ, mécanique et répétitive, et les faibles rais de lumière ne suffisent pas à combler. Lentement, la glace et la neige entourant la SFC Alert se révèlent, et les formes des affleurements teintés de blanc se reflètent dans les restes tordus d’avions écrasés ou de véhicules inactifs. Mis à part la voix hors champ, le lieu n’affiche aucun signe d’activité humaine. La station paraît inhabitée, la caméra de Stankievech survolant l’ensemble des équipements imbriqués dans les murs. L’œuvre rappelle les décors de films de science-fiction, et pourtant, il s’agit d’un site bien réel que l’on visite à travers un documentaire visant à capturer, à travers les sons et les images, l’étrange nature des régions les plus éloignées du Canada et de ses installations de défense du Nord.

La pratique artistique de Stankievech aborde des questions telles que le complexe militaro-industriel et l’histoire de la technologie dans l’art, le film, la photographie, l’installation et l’écriture. Il utilise le terme « travail de terrain » pour la décrire. En s’aventurant sur une zone géographique, qu’il appelle « paysage ancré », il fusionne l’architecture, l’équipement, les ouvrages in situ et la communication sonore et électromagnétique[1]. Le travail de Stankievech constitue un apport considérable au Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC). En tant que jeune artiste multimédia prometteur ayant une connaissance et un vif intérêt pour le Nord, il contribue à rendre le programme pertinent pour les artistes contemporains et le public amateur d’art. En 2016, il a été sélectionné pour le Prix Sobey pour les arts.

Tranchée 2017



Adrian Stimson, *Trench* (*Tranchée*), 2017
Performance interdisciplinaire de cinq jours
Collection de l’artiste

Tranchée commémore les quelque 4 000 soldats autochtones qui ont servi pendant la Première Guerre mondiale. Cette performance artistique d’Adrian Stimson (né en 1964) s’est déroulée sur un terrain situé près de la maison familiale de l’artiste au sein de la nation Siksika (Pieds-Noirs), à une heure de route à l’est de Calgary. Travaillant de l’aube au crépuscule durant cinq jours (du 23 au 27 mai), Stimson a creusé une tranchée de six pieds de profondeur. S’inspirant des manuels de la Première Guerre mondiale, il a décidé d’une tranchée en forme de U, laquelle constitue aussi le symbole de guerre des Niitsitapi (Pieds-Noirs), puis il a étayé sa tranchée avec deux cent cinquante sacs de sable. La forme en U apparaît sur la Peau représentant des exploits de guerre, s.d., du soldat kainai (Gens-du-Sang) Miistatosomitai (Michael Mountain Horse) actif lors de la Première Guerre mondiale. Le vêtement, conçu par Eskimarwotome (Ambrose Two Chiefs) (v.1891-1968), documente les incidents majeurs que Miistatosomitai a vécus pendant la guerre, notamment ses nombreuses rencontres mortelles avec les forces adverses, dans un récit pictographique noir sur une peau de vache.

La performance de Stimson fait référence aux pratiques culturelles des Niitsitapi, qui soumettent le corps à des épreuves afin de favoriser la guérison. Il espérait que ses efforts attireraient l’attention sur le caractère incomplet de l’histoire autochtone de la Première Guerre mondiale et rendraient cette dernière entière et digne d’être honorée.





GAUCHE : Eskimarwotome (Ambrose Two Chiefs), *The “Great War” Deeds of Miistatosomitai [Mike Mountain Horse]* [1888–1964] (*Les exploits de la « Grande Guerre » de Miistatosomitai [Michael Mountain Horse]* [1888-1964]), s.d., peinture sur cuir, 122 x 108 x 4,5 cm, Esplanade Arts & Heritage Centre Museum, Medicine Hat. DROITE : Adrian Stimson, *Trench* (*Tranchée*), 2017, performance interdisciplinaire de cinq jours, collection de l’artiste.

Stimson a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), engagé comme soldat à la base d’opérations avancées Masum Ghar et à Kandahar, en Afghanistan, en 2010. Son art de performance explore le thème de la construction de l’identité, en particulier l’hybridation des figures de l’« Indien », du cow-boy, du chaman et de son être bispirituel (troisième genre), Buffalo Boy.

Parmi les œuvres de guerre canadiennes, rares sont celles de performance : aussi *Tranchée* se démarque-t-elle par son unicité. Néanmoins, force est de constater que Stimson partageait les objectifs de l’artiste britannique Jeremy Deller (né en 1966) : briser les barrières entre le passé et le présent. Deller a commémoré de manière mémorable le jour d’ouverture de la bataille de la Somme de 1916 avec une œuvre de performance intitulée *we’re here because we’re here* (*nous sommes ici parce que nous sommes ici*) – les paroles d’une chanson de soldat de la Première Guerre mondiale[1]. Le 1er juillet 2016, Deller a dirigé quelque 1 600 volontaires, tous des hommes revêtus de répliques d’uniformes de l’armée britannique de la Première Guerre mondiale, qui ont performé en petits groupes dans des gares, des centres commerciaux et d’autres lieux, où chacun d’eux représentait un soldat mort le premier jour de la bataille. Lorsque le public les abordait, ceux-ci ne parlaient pas mais distribuaient des cartons portant le nom, l’âge et le régiment de la personne qu’ils incarnaient.

Le rêve érotique de Miss Chief 2018



Kent Monkman, *Miss Chief’s Wet Dream* (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018
Acrylique sur toile, 365,7 x 731,5 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Avec son éventail varié et inclusif de guerriers autochtones et de conquérants européens, *Le rêve érotique de Miss Chief* nous ramène aux origines d’un très ancien conflit – la relation entre les peuples autochtones du Canada et les colonisateurs du pays – ainsi qu’aux origines de l’art de guerre, lesquelles s’appuient sur des précédents créatifs, eux-mêmes intrinsèquement historiques. La chronique de l’art de guerre au Canada, comme le relève cette composition, est une histoire de conflits qui remonte à l’arrivée des Européens dans ce pays. Mais ce n’est que récemment que ce conflit est devenu partie intégrante de l’art de guerre canadien.

L’artiste cri Kent Monkman (né en 1965) aborde l’histoire du Canada d’un point de vue autochtone depuis les années 1990. *Le rêve érotique de Miss Chief* représente sa première œuvre sur le thème de la mer et sa plus grande toile à ce jour. Elle s’inspire de deux célèbres tableaux romantiques français : *Le radeau de la Méduse*, 1818-1819, de Théodore Géricault (1791-1824), et *Le Christ sur la mer de Galilée*, 1854, d’Eugène Delacroix (1798-1863). Par des compositions dynamiques, tous deux dépeignent la survie humaine dans des mers déchaînées; la figure du Christ endormi du second tableau véhicule également la valeur de la foi.

Dans cette œuvre, Monkman revisite la figure du Christ de façon spectaculaire en la remplaçant par son alter ego bispirituel et fripon, Miss Chief Eagle Testickle. Or, si ce qui entoure la figure endormie constitue son rêve, l’œuvre revêt un sens érotique cru, d’où son titre. Le radeau à gauche matérialise la culture, l’histoire et la religion européennes : s’y tiennent un groupe de figures

qui incarnent la reine Victoria, Marie-Antoinette, la Liberté, le Christ en croix, un conquistador, un puritain et un prêtre. Certaines sont armées. Des personnages puissants, souvent masqués, certains prêts au combat, symbolisant les peuples autochtones du Canada, s’entassent dans le canot de droite. Leurs gestes font allusion aux conséquences connues de cette rencontre fatidique. Certains accueillent les Européens, d’autres les ignorent et d’autres encore expriment violemment leur mécontentement.



Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, Paris.

Nous connaissons la fin de l’histoire : la misère que la société occidentale a infligée aux peuples autochtones du Canada. Mais ici, Monkman garde le récit en suspens. Il ne nous dit pas la conclusion de l’histoire, ce qui suggère que, au moins dans les rêves, il peut y avoir plus d’une issue. Et si tel est le cas, l’excitation sexuelle de Miss Chief évoque le songe d’un avenir non pas dégonflé mais excitant. Dans son exposition *Shame and Prejudice : A Story of Resilience* (Honte et préjugés : une histoire de résilience), 2017, créée en réaction aux célébrations du 150e anniversaire du Canada, Monkman explore l’expérience autochtone par diverses œuvres, dont des tableaux et des installations, qui couvrent l’histoire du Canada, de la Nouvelle-France à nos jours.



Questions clés

La culture visuelle de la guerre permet de discerner l’évolution de l’environnement politique et des valeurs sociales du Canada. Elle révèle ce qui est priorisé dans les programmes d’art de guerre officiellement sanctionnés, et la façon dont l’art et les objets sont exposés et mis en relation dans les collections des musées. La représentation des peuples autochtones et des femmes a changé radicalement au fil du temps, en phase avec l’évolution de la société en général, tout comme la façon dont les artistes traitent les sujets tels que la propagande, la religion, la violence, l’identité ou la protestation.

Art de guerre officiel

La production d’images artistiques s’inscrit dans des relations de pouvoir qui, à leur tour, contribuent à perpétuer les structures d’autorité au sein de la société. De nombreux pays ayant participé aux guerres mondiales depuis 1900, par exemple, ont établi et continuent de soutenir des programmes officiels d’art de guerre. Ces programmes soutiennent et documentent les activités militaires approuvées par le gouvernement et, à des degrés divers, ils servent de lieux de mémoire pour les événements dont les autorités souhaitent qu’on se souvienne. Les archives visuelles d’art de guerre canadien les plus importantes sont constituées des collections rassemblées par les quatre programmes nationaux officiels d’art militaire : le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) créé lors de la Première Guerre mondiale; la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre mise sur pied à l’occasion de la Seconde Guerre mondiale; le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC) établi pour documenter l’histoire militaire suivant la Seconde Guerre mondiale; et l’actuel Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC).



Tableau canadien peint par le major Jack, v.1917, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. L’image présente Richard Jack, premier artiste à recevoir une commande du Fonds de souvenirs de guerre canadiens, peignant sa toile monumentale *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d’Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917.

Au cours de la Première Guerre mondiale, l’homme d’affaires canadien Sir Max Aitken (futur Lord Beaverbrook) initie la création du Fonds de souvenirs de guerre canadiens, dont le financement provient principalement de sources privées. Celui-ci vit en Angleterre et baigne dans une culture de demeures ancestrales tapissées de portraits militaires et de scènes de bataille, un environnement qui le conduit à considérer l’art de guerre non seulement comme un document historique mais aussi comme une expression de l’identité nationale, un contexte qu’il cherche à reproduire au Canada. Force est de constater qu’il atteindra son objectif, car les expositions organisées par le FSGC après le conflit conduiront à la reconnaissance des artistes canadiens et de leurs réalisations en temps de guerre en même temps qu’elles participeront à affirmer l’indépendance nationale du pays.

Durant la Seconde Guerre mondiale, les artistes exercent de fortes pressions pour que soit relancé le programme de Beaverbrook, estimant que, dans une guerre « totale », les artistes ont un rôle important à jouer dans la communication des informations et la documentation des événements partagés. Toutefois, il faudra attendre trois ans après le début du conflit pour

qu’un programme d’art de guerre soutenu par le gouvernement voie enfin le jour, soit la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre.

Pendant la guerre froide – la longue période de tension géopolitique mondiale dominée par la course aux armements entre les États-Unis et l’Union soviétique et les engagements simultanés de rétablissement et de maintien de la paix à l’étranger –, les artistes et l’État se montrent manifestement moins préoccupés par la promotion de programmes d’art de guerre. Fondé en 1968, plus de vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début de la guerre froide, le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC), voit son financement s’interrompre dans l’indifférence générale en 1995.

La fierté de la contribution du Canada à la sécurité mondiale durant la période de l’après-guerre froide, à partir de 1989, ravive l’intérêt pour la valeur publique de l’art de guerre et, en 2001, le ministère de la Défense nationale met sur pied le Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC). Il s’agit du seul programme officiel à appuyer tous les arts, notamment la musique, la poésie et le théâtre, bien que les arts visuels prédominent. En outre, il laisse une grande liberté aux artistes, même le droit d’explorer des thèmes liés à la protestation et aux sentiments antiguerres, sans compter qu’ils peuvent également conserver les œuvres qu’ils ont produites dans le cadre du programme. Alors que le Canada s’implique dans la campagne internationale contre le terrorisme, le PAFC encourage les artistes à étudier la façon dont les conflits ou la guerre façonnent et remodèlent l’identité canadienne, ce qui favorise une autre perspective critique sur l’œuvre comme production artistique plutôt que document historique.

Ces quatre programmes officiels d’art militaire ont engendré des œuvres qui, ensemble, offrent un témoignage visuel important, mais incomplet, des réalisations martiales du pays. Par exemple, le FSGC et la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre ont tous deux engendré des peintures à saveur héroïque, comme *Canadian Artillery in Action* (*Artillerie canadienne en action*), 1918, de Kenneth Forbes (1892-1980) et *Per Ardua Ad Astra* (la devise latine de la force aérienne « À travers l’adversité, jusqu’aux étoiles »), 1943, de Carl Schaefer (1903-1995). Ces deux programmes présentent essentiellement un point de vue anglophone, la participation des francophones étant faible et la représentation autochtone et féminine, limitée.

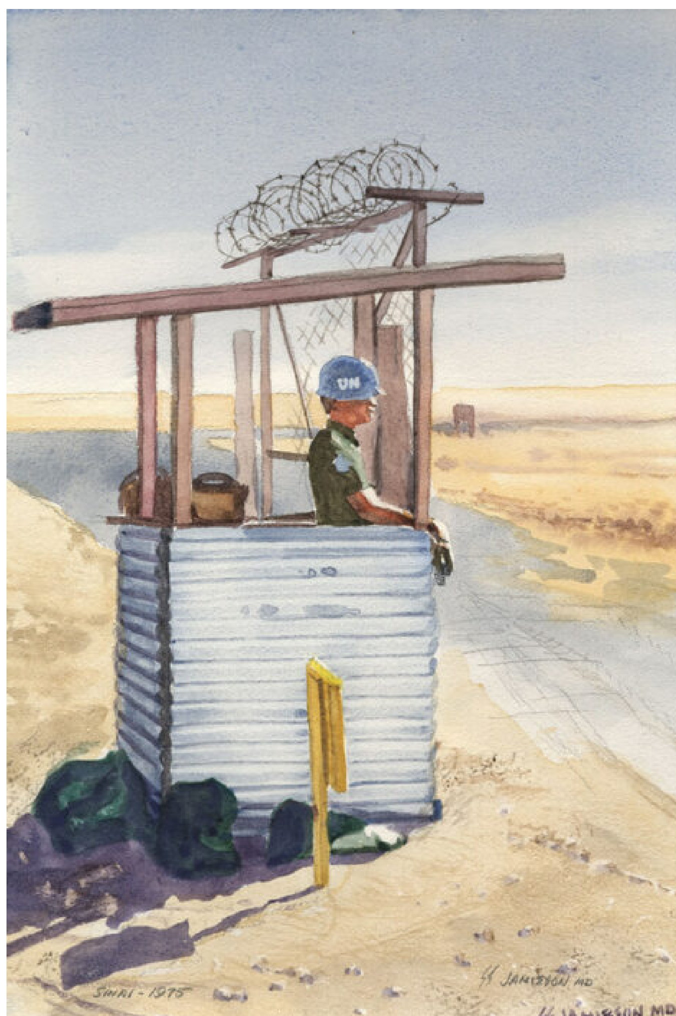


Kenneth Forbes, *Canadian Artillery in Action* (*Artillerie canadienne en action*), 1918, huile sur toile, 157,5 x 245,3 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Dans la première moitié du vingtième siècle, l’activité militaire est non seulement fortement masculine, mais les deux guerres mondiales coïncident avec deux phénomènes importants : l’élimination des Autochtones, avec l’instauration officielle du régime des pensionnats, et l’évolution du nationalisme canadien-français, caractérisé par une distanciation envers l’Empire britannique – phénomènes qui expliquent en partie l’exclusivité du point de vue anglophone dans l’art de guerre de l’époque. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, on déploie des efforts pour repérer des artistes francophones susceptibles de contribuer à la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre, mais sans grand succès, à l’exception d’Albert Cloutier (1902-1965), qui réalise des portraits d’avions tels que *Bluenose Squadron Lancaster X for Xotic Angel* (*Le Lancaster X de l’escadron Bluenose pour Xotic Angel*), 1945.

Le ministère de la Défense nationale lance les deux derniers programmes officiels d’art militaire, le PAFCAC et le PAFC, avec la participation soutenue d’organismes culturels nationaux, dont le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée canadien de la guerre. Les deux programmes reposant sur la coopération militaire, les thèmes abordés dans leurs œuvres reflètent les intérêts de l’Armée canadienne. L’art du PAFCAC, si longtemps associé à la guerre froide, témoigne de ces préoccupations – citons, à titre d’exemple, *Guard Post – Refuelling Stop – Sinai* (*Poste de garde – Poste de ravitaillement – Sinaï*), 1975, de Geoffrey Jamieson (1931-2017), qui représente un soldat des Nations Unies posté dans une minuscule guérite de tôle ondulée en plein désert apparemment vide du Sinaï, dont la limite nord-est longe la frontière entre l’Égypte et Israël, deux anciens ennemis. Les artistes participants documentent également des activités militaires domestiques, c’est-à-dire les

situations d'urgences civiles telles que les incendies, les inondations ou les tempêtes requérant l'aide de l'armée. *Seaman with Fenders* (*Marin transportant des pare-battages*), 1985, d'Attilio Francella (né en 1948), constitue notamment l'une de ces œuvres non héroïques.





GAUCHE : Geoffrey Jamieson, *Guard Post – Refuelling Stop – Sinai* (*Poste de garde – Poste de ravitaillement – Sinaï*), 1975, aquarelle sur papier, 27,2 x 18,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Attilio Francella, *Seaman with Fenders* (*Marin transportant des pare-battages*), 1985, aquarelle sur papier, 38 x 29 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

The Expulsion [in white] (*L'expulsion [en blanc]*), 2013, de Mary Kavanagh (née en 1965), offre un bel exemple des œuvres découlant du programme actuel, le PAFC, plus audacieux. Lors d'une visite à Recherche et développement pour la défense Canada (RDDC), l'artiste filme les membres du groupe de Défense et analyse radiologique qui participent à une formation en détection des radiations et des agents biologiques et chimiques[1]. Kavanagh conçoit un diptyque à la fois simple et réfléchi dans lequel elle juxtapose les portraits de deux soldats vêtus de combinaisons de protection hautement perfectionnées. Plutôt que d'exhiber les qualités militaires de ses sujets, l'artiste souligne leur vulnérabilité, quel que soit le genre auquel ils s'identifient, ainsi que la sophistication technologique caractéristique de la guerre au vingt-et-unième siècle.

Le PAFC témoigne également de l'évolution du Canada vers une société multi-ethnique. Ainsi, le peintre Zeqirja Rexhepi (né en 1955), originaire du Kosovo, adopte un style abstrait marqué dans ses peintures cérémonielles de 2004. Quant au photographe Ho Tam (né en 1963), originaire de Hong Kong, il joue avec l'idée romantique de la mer : en 2005, il a photographié l'équipage d'un navire en route pour Hawaï, ouvrant la voie à de multiples interprétations des

échanges entre marins. L'œuvre interactive *My 8 Days as a War Artist* (*Mes 8 jours en tant qu'artiste de guerre*), 2018, de la vidéaste canado-japonaise Midi Onodera (née en 1961), résulte d'un bref voyage en Afghanistan en septembre 2010. Créé sur une période de sept ans à partir de matériaux choisis de manière aléatoire, ce récit aux multiples facettes puise dans la mémoire, l'inconnu et l'imaginaire, et tente de donner un sens à son expérience militaire[2].

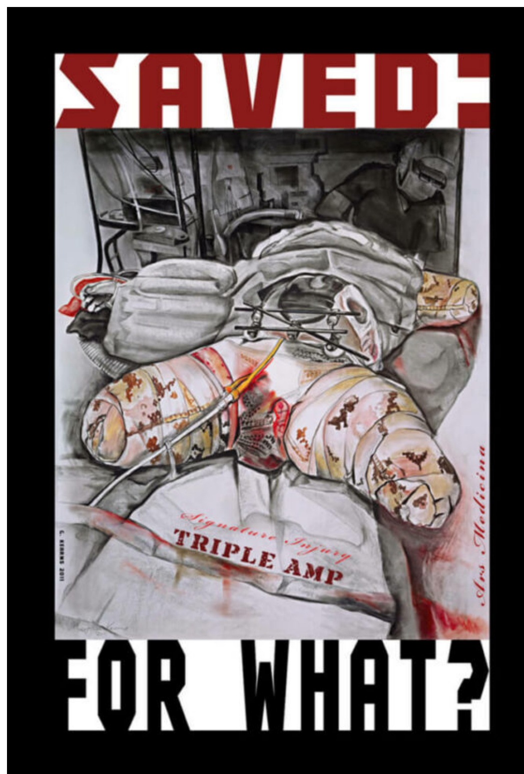


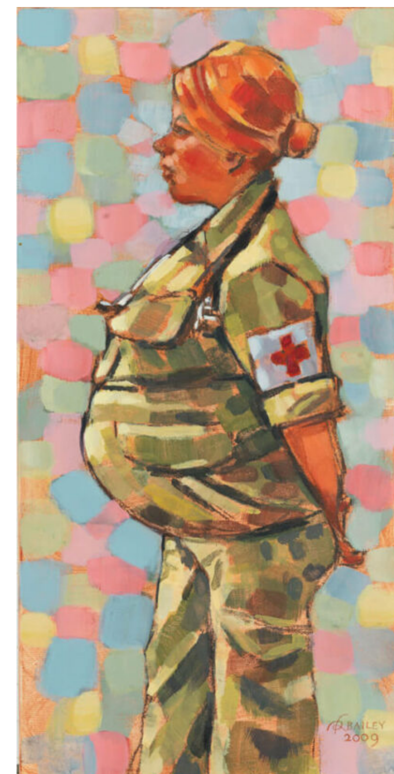
Mary Kavanagh, *The Expulsion [in white]* (*L'expulsion [en blanc]*), 2013, impression au jet d'encre sur papier pour archives BFK Rives, 61 x 168 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Dans l'histoire canadienne récente, créer des œuvres d'art s'est avéré plus facile que de leur trouver un emplacement. Après la Première Guerre mondiale, un nouveau musée d'art de guerre canadien à Ottawa devait héberger les œuvres officielles relatives au conflit, mais celui-ci n'a jamais été construit. Au lieu de cela, jusqu'en 1971, c'est le Musée des beaux-arts du Canada qui a abrité les œuvres rassemblées par le FSGC et par la Collection d'œuvres commémoratives de la guerre. À partir de cette date, le Musée canadien de la guerre, dont les origines remontent à 1880, a pris le relai, en élargissant graduellement sa collection d'œuvres d'art et en organisant régulièrement des expositions d'art de guerre. Sous l'égide du ministère de la Défense nationale, un réseau de soixante-dix musées militaires au Canada, pour la plupart associés à des régiments canadiens et installés dans d'anciennes salles d'exercices parfois impressionnantes, notamment celle du régiment The Queen's Own Cameron Highlanders of Canada au square Cartier à Ottawa, commande et collectionne également des œuvres liées à l'histoire de certains régiments.

Durant la majeure partie du vingtième siècle, les artistes de guerre officiels canadiens reçoivent un salaire ainsi qu'un montant permettant de couvrir les coûts de matériel, de logement, de transport et d'espace en atelier. Les autorités vérifient le travail des artistes, leur suggèrent des sujets à traiter s'ils n'en imposent pas d'emblée, et déterminent la taille et le support de chaque pièce. Les œuvres qui en résultent entrent automatiquement dans la collection officielle d'art de guerre et, grâce à leur participation à ces programmes, de nombreux artistes établissent leur réputation.

Néanmoins, au vingt-et-unième siècle, cette entente ne tient plus. Les Forces armées fournissent aux artistes du PAFC l'hébergement, le transport ainsi que l'occasion de présenter leurs œuvres dans des expositions tenues aux deux ans, mais les dégagent de toute obligation ou engagement à long terme.





GAUCHE : Gertrude Kearns, *Saved: For What?* (*Sauvé : pour quoi?*), 2011, affiche artistique, 142 x 91 cm, collection de l’artiste. DROITE : Karen Bailey, *Il y a la guerre, mais il y a aussi la vie*, 2009, acrylique sur toile, 51 x 25,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Grâce à l’appui de leurs marchands, certains artistes exposent de façon indépendante avec succès, et quelques-uns réalisent même des ventes. Toutefois, la plupart font don d’une partie de leur production à des galeries d’art et à des musées en échange de reçus fiscaux : peu d’institutions envisagent en effet d’acheter des œuvres, et le marché de l’art de guerre contemporain demeure restreint. Les paysages élégiaques évoquant le conflit connaissent un certain succès, tout comme la machinerie de guerre, mais les images dérangeantes ou explicitement violentes du champ de bataille se font écarter des collections publiques canadiennes. Exemplaire de ce type d’images bouleversantes, *Saved: For What?* (*Sauvé : pour quoi?*), 2011, de Gertrude Kearns (née en 1950), montre un soldat triple amputé sur un lit d’hôpital.

Hormis les politiques de collection, les quatre programmes officiels d’art de guerre restreignent chacun à leur façon l’expression artistique, les artistes ne jouissant pas de la liberté physique ou mentale de créer indépendamment des infrastructures militaires. Même ceux et celles qui s’opposent à la guerre se voient limités dans leur pratique : la plupart hésitent à produire un art antiguerre ou de protestation alors qu’ils sont entourés de personnel militaire dévoué. Beaucoup choisissent de rendre hommage au service rendu; ainsi, Karen Bailey documente le travail du personnel de soutien médical de l’hôpital de rôle 3 de Kandahar, en Afghanistan, à la suite de sa visite sur place en 2007. En outre, aborder la principale conséquence de la guerre – la mort – s’est toujours révélé problématique, et ce, autant pour l’artiste que pour le spectateur. Parmi les 13 000 pièces de la collection d’art du Musée canadien de la guerre, moins d’une centaine d’œuvres montrent des cadavres. Les faits prouvent que nous préférons le deuil et le souvenir ritualisés à la représentation de ce côté sombre de notre histoire – au lieu de les dépeindre véritablement, nous réduisons nos morts à des coquelicots et autres symboles. D’ailleurs, la majorité des pays alliés du Canada dans les guerres mondiales – le Royaume-Uni, l’Australie et la Nouvelle-Zélande – connaissent des variations de ce modèle d’engagement dans leur art de guerre officiel.

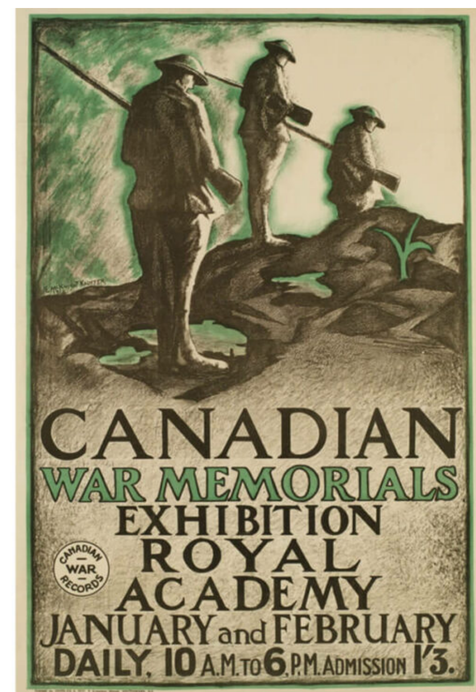
L’impact des expositions

Les expositions à thème militaire célèbrent traditionnellement les exploits accomplis à la guerre et rappellent aux Canadiens et Canadiennes qui composent le public les énormes contributions de leurs familles, de leurs communautés et de leur pays à l’effort de guerre ou de maintien de la paix dans

leur pays ou à l'étranger. Grâce à leurs présentations visuelles générant un fort impact émotionnel, les expositions d'art de guerre peuvent également servir à des fins éducatives, commémoratives et propagandistes, car elles montrent des scènes de conflit et inspirent la fierté nationale. Elles peuvent même permettre de récolter des fonds grâce à la vente d'estampes, d'affiches ou de catalogues. Le plus souvent, elles sont organisées par des organismes gouvernementaux, notamment le Musée canadien de la guerre, le Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives Canada et le ministère de la Défense nationale. Les réactions du public divergent parfois de celles souhaitées par les institutions. Ainsi, lorsque la nouvelle institution pluraliste, le Musée canadien de la guerre, a ouvert ses portes en 2005, des membres du public se sont opposés à l'inclusion d'une peinture représentant un soldat canadien condamné pour un acte criminel – il s'agit de l'œuvre de Gertrude Kearns intitulée *The Dilemma of Kyle Brown: Paradox in the Beyond* (*Le dilemme de Kyle Brown : paradoxe dans l'au-delà*), 2001[3].

Toutefois, la prise de conscience de l'influence des expositions d'art militaire et du rôle qu'elles peuvent jouer en faveur des actions gouvernementales remonte à la fin de la Première Guerre mondiale. En janvier 1919, on inaugure la Canadian War Memorials Exhibition (Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens) à la Royal Academy of Arts de Londres. La guerre n'ayant pris fin que huit semaines plus tôt, certains artistes, comme Richard Jack (1866-1952), s'affairaient à achever leurs peintures à l'académie dans les jours précédant l'ouverture officielle. L'exposition débute sa tournée aux États-Unis en juillet 1919, accueillie par la Anderson Galleries de New York, avant de se poursuivre au Canada. En Grande-Bretagne, elle crée un précédent avec la vente et la promotion d'un catalogue (au coût d'un shilling), d'une édition limitée de trois cents reproductions de douze des peintures, d'un livre somptueux intitulé *Art and War* (au coût d'une livre, un shilling) et plusieurs éditions d'eaux-fortes, de lithographies et de pointes-sèches. Malgré ce remarquable exercice de marketing, les ventes s'essoufflent rapidement : on se souvient déjà des séquelles tragiques de la guerre plutôt que des exploits héroïques qu'elle a suscités.





GAUCHE : Anonyme, *Canadian War Memorials Exhibition* (*Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens*), 1919, encre sur papier, 106,3 x 71,6 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Edward McKnight Kauffer, *Canadian War Memorials Exhibition Royal Academy* (*Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens à la Royal Academy*), 1919, encre sur papier, 76 x 51 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En août 1920, la section canadienne du FSGC expose la deuxième partie de la collection de peintures du programme à l'Exposition nationale canadienne de Toronto. Bon nombre de ces œuvres ont pour auteurs des artistes canadiens et portent sur les dernières phases de la guerre, soit « l'entrée triomphale des

troupes canadiennes dans les villes libérées et en Rhénanie allemande, la reddition de la flotte allemande, le retour des réfugiés dans leurs foyers dévastés et autres sujets similaires », selon le catalogue[4]. Encore une fois, cette publication indique où l’on peut se procurer les photographies de guerre officielles à Toronto ou à Montréal, en plus de fournir le prix des eaux-fortes, des pointes-sèches et des lithographies de guerre réalisées par des artistes britanniques et canadiens.

La liste des estampes disponibles, plus longue que celle de l’exposition britannique, comporte entre autres trois lithographies de C. W. Jefferys (1869-1951); seize lithographies d’Arthur Lismer (1885-1969); et six eaux-fortes de Dorothy Stevens (1888-1966), dont *Munitions – Heavy Shells* (*Munitions – obus de gros calibre*), v.1918. Une autre occasion de tirer profit de la vente d’estampes se présente en 1921, lorsque l’Ordre impérial des filles de l’Empire reproduit dix-huit des peintures pour les distribuer aux écoles canadiennes. Parmi ces œuvres figurent notamment *Canada’s Grand Armada Leaving Gaspé Bay* (*La grande armada du Canada quitte la baie de Gaspé*), s.d., de Frederick Challener (1869-1959).



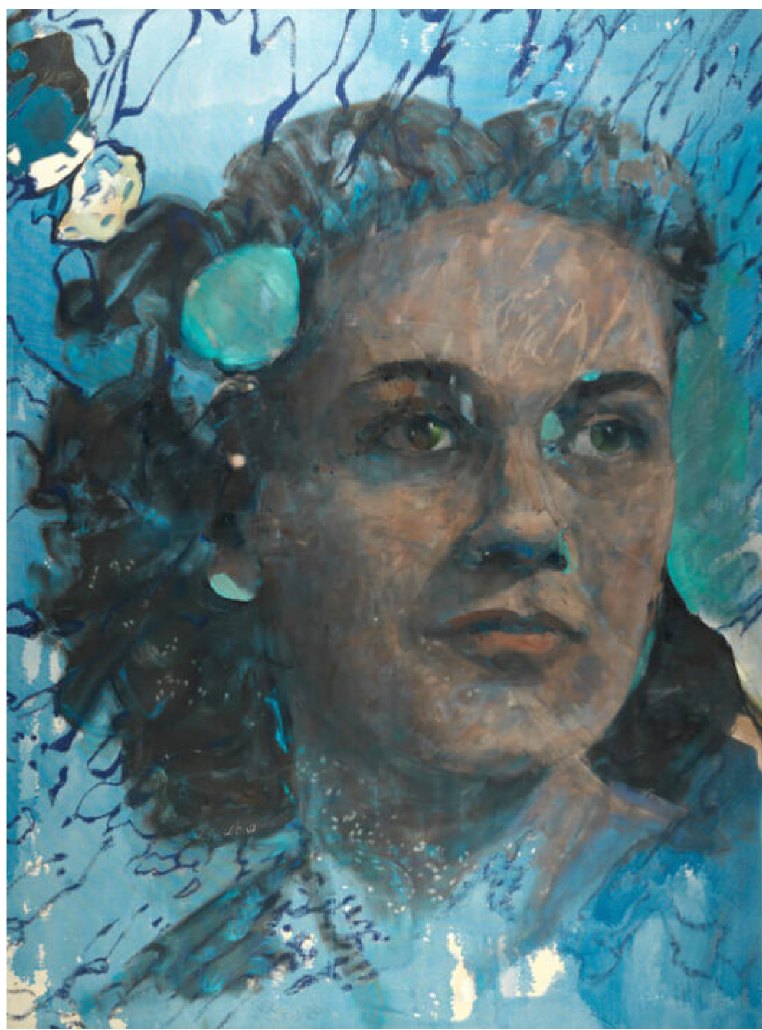
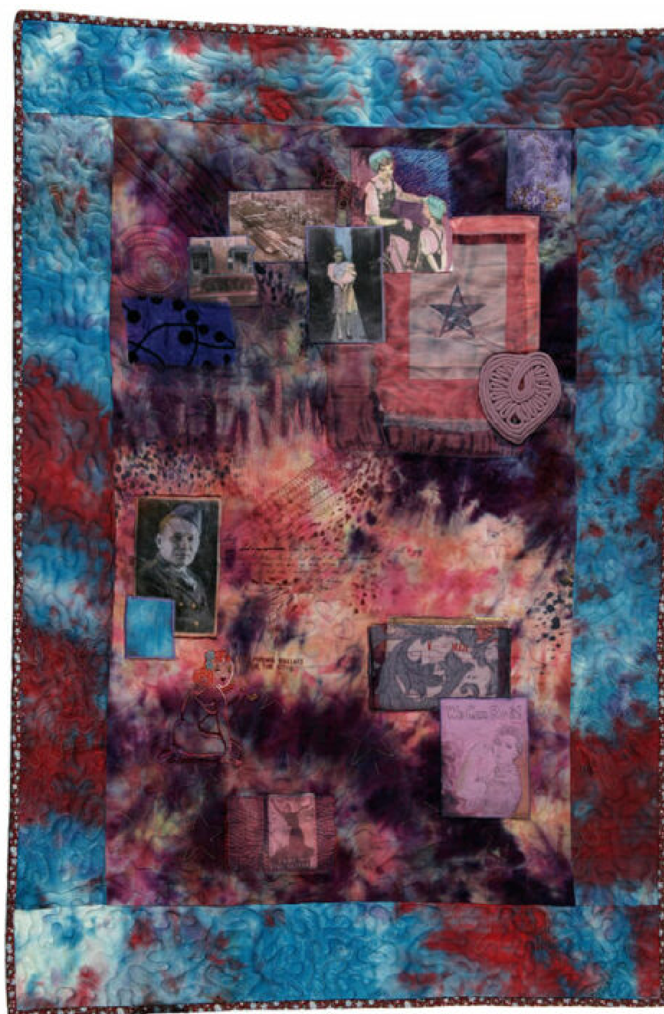
Frederick Challener, *Canada’s Grand Armada Leaving Gaspé Bay* (*La grande armada du Canada quitte la baie de Gaspé*), s.d., encre sur papier sur carton pour affiche, 33,9 x 81,2 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

D’autres expositions d’art de guerre canadien se tiennent de façon intermittente entre les deux guerres mondiales, généralement à l’occasion d’anniversaires. Pendant la Seconde Guerre mondiale, des artistes canadiens actifs, dont Will Ogilvie (1901-1989), participent à un certain nombre d’expositions mises sur pied par différentes organisations. Ces activités culminent avec une grande exposition d’art de guerre au Musée des beaux-arts du Canada en 1946, qui réunit tous les artistes de l’armée. Au cours des décennies suivant la guerre, deux expositions voyagent à travers les villes du Canada : *A Terrible Beauty : The Art of Canada at War* (Une terrible beauté : l’art du Canada en guerre), conçue par le Musée canadien de la guerre et Heather Robertson en 1977, et *Canadian Artists of the Second World War* (Les artistes canadiens de la Seconde Guerre mondiale), organisée par Joan Murray en 1981.




GAUCHE : *Le capitaine Will Ogilvie, artiste de guerre officiel de l’Armée canadienne, avec certaines de ses peintures lors d’une exposition d’art de guerre canadien, Londres, Angleterre*, 9 février 1944, photographie d’Earnest Edgar Strathy Smith, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : *Artistes de guerre officiels membres de l’Armée canadienne*, 1946, photographe inconnu, collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

À la fin des années 1990, le Musée canadien de la guerre produit l’exposition à succès (et son catalogue) *Tableaux de guerre : chefs-d’œuvre du Musée canadien de la guerre* : elle fera en effet le tour du Canada entre 1999 et 2004 et sera vue par près d’un demi-million de visiteurs[5]. Enfin, en 2007, le musée brise le préjugé contre les femmes et la guerre en organisant deux expositions élaborées dans une perspective féminine, *Épouses de guerre – portraits d’une époque*, une installation de Bev Tosh (née en 1948), et *De fil en aiguille*, une réalisation de Johnnene Madison (née en 1943), qui ont été très appréciées du public. L’année suivante, le musée présente une sélection d’œuvres des programmes PAFCAC et PAFC intitulée *Sur le vif : l’art militaire de la Corée à l’Afghanistan*. La Galerie des fondateurs des Musées militaires de Calgary, en Alberta, accueille un certain nombre d’expositions thématiques d’art militaire contemporain pour présenter le travail d’artistes de guerre individuels, parmi lesquels Dick Averns (né en 1964), avec *War Art Now* (*L’art de guerre aujourd’hui*), 2010-2011; Norman Takeuchi (né en 1937), avec *A Measured Act* (*Un acte mesuré*), 2006; et Tosh, dont le travail sur les épouses de guerre (ici sous le titre de *One Way Passage* (*Passage aller simple*), 2001), a également fait l’objet d’une tournée mondiale. Depuis 2015, une nouvelle série d’expositions biennales fait connaître le travail des groupes d’artistes du PAFC. Les œuvres du groupe 6 ont été exposées au Diefenbunker à Carp, en Ontario, en 2015-2016, et celles des groupes 7 et 8 au Musée canadien de la guerre en 2018 et 2020 respectivement.

GAUCHE : Bev Tosh, *One Way Passage* (*Passage aller simple*), 2001, huile sur toile, 223,5 x 168 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Johnnene Maddison, *Delphine James Pegouske Themean*, 2002, de la série Stitches in Time/De fil en aiguille, techniques mixtes sur fibre, 111 x 74 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

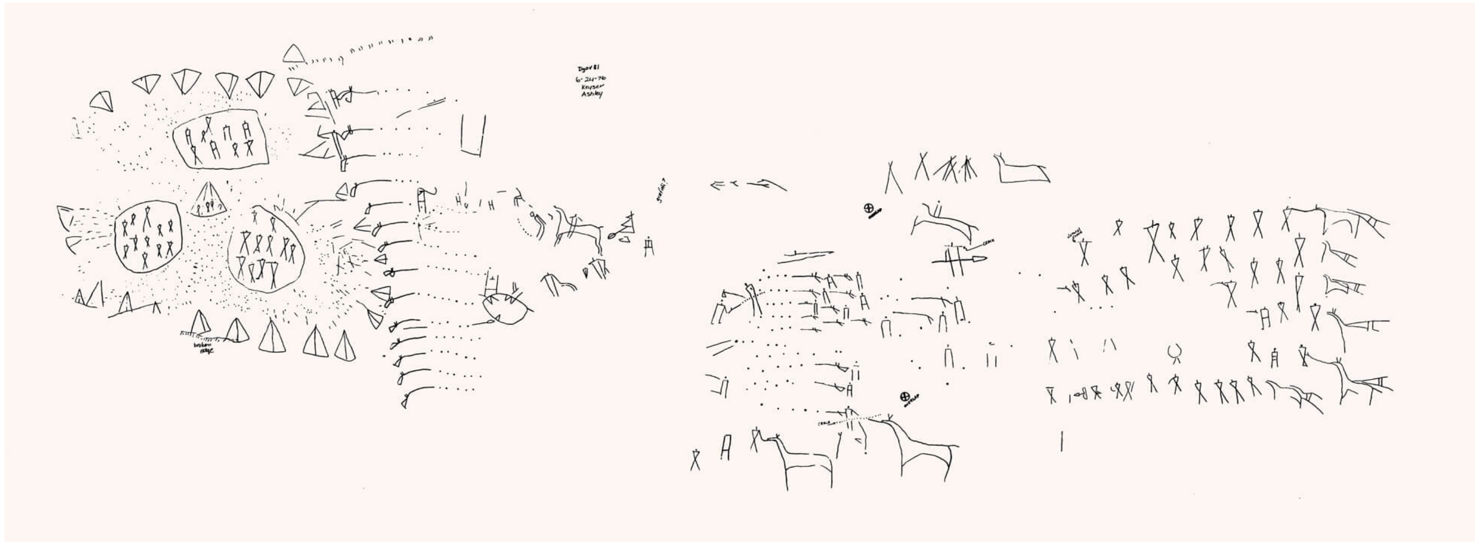
Les institutions nationales à Ottawa organisent la plupart de ces expositions en s’appuyant sur les collections et les programmes officiels. Par conséquent, les peintures, les estampes, les sculptures et les photographies officielles bénéficient d’une grande visibilité auprès des Canadiens qui s’intéressent à l’art de guerre, tandis que les autres formes d’expressions visuelles relatives au conflit – l’art de protestation, par exemple –, associées aux développements de l’art contemporain plutôt qu’à l’art de guerre, sont présentées dans des institutions publiques comme le Musée des beaux-arts du Canada. La réputation et la reconnaissance durables de l’art de guerre officiel paraissent aujourd’hui surprenantes, ce genre n’ayant jamais bénéficié d’un espace d’exposition permanent et durable.

Mémoriaux et commémoration

Au fil des siècles, des individus, des groupes et des organisations commandent ou créent des œuvres d’art pour consigner leurs exploits et leurs défaites militaires et en transmettre le souvenir aux générations futures. Les monuments commémoratifs canadiens font partie des rituels humains de deuil et contribuent à la formation identitaire.

L’art commémoratif des peuples autochtones est rare jusqu’à la fin du dix-neuvième siècle. L’un des sites les mieux préservés se trouve au parc provincial Áísínai’pi/Writing-on-Stone, dans le sud de l’Alberta. Ce site, qui figure sur la liste du patrimoine mondial de l’UNESCO, abrite une importante série de pétroglyphes de petite taille gravés sur les falaises de grès de la rivière Milk,

certains datant de plusieurs milliers d’années. Quelques-unes de ces gravures, incarnant des hommes armés de fusils, des chariots et des chevaux, témoignent des contacts avec les Européens. Une scène particulièrement complexe qui mesure quatre mètres de long et qui dépeint un campement circulaire, des guerriers montés, des tipis, des fusils et des coups de feu, pourrait commémorer une bataille réelle ayant eu lieu à la fin des années 1880 (Retreat Up the Hill Battle), d’après le récit relaté en 1924 par Bird Rattle, un aîné aamsskápipikáni.

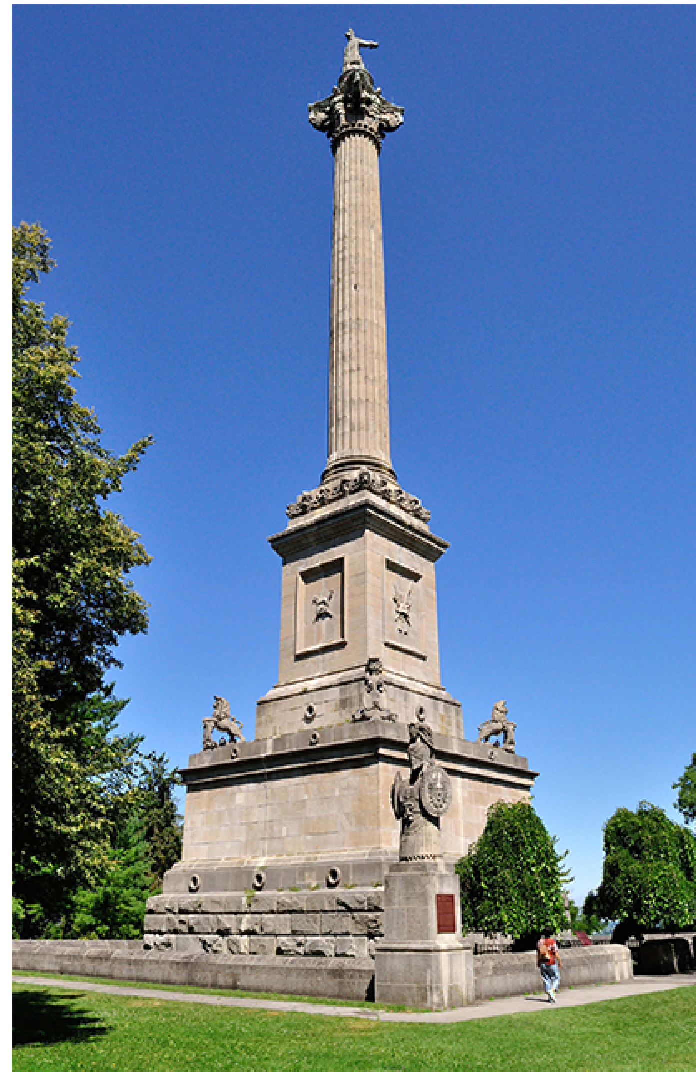


Un tracé archéologique réalisé par James D. Keyser en 1976 de la scène de bataille gravée dans la roche au parc provincial Áísínai’pi / Writing-on-Stone, Alberta.

Dans la culture occidentale, les mémoriaux représentent autant des monuments spécifiques – comme le Monument à la mémoire de Joseph Brant, 1886, érigé soixante-dix-neuf ans après la mort de Thayendanegea (Brant) – que des bâtiments, des parcs, des écoles, des rues ou des autoroutes portant le nom de héros militaires. La commémoration personnelle, quant à elle, peut prendre la forme de courtepointes, d’albums de photos ou de souvenirs encadrés; parfois même, elle s’exprime par le choix du prénom d’un enfant. La très grande majorité des communautés du Canada détient une salle commémorative. Même la géographie canadienne joue un rôle, avec les collines, les pics, les lacs et les autres caractéristiques territoriales auxquelles on donne un sens nouveau par la désignation commémorative.

Avant le vingtième siècle, les monuments commémoratifs canadiens célébraient les grands chefs et les victoires, et non les décès de militaires ordinaires. Citons par exemple le Monument Brock à Queenston, en Ontario, dédié à la mémoire du major-général Sir Isaac Brock, lequel a repoussé les troupes américaines lors de la bataille de Queenston Heights pendant la guerre de 1812. Un premier monument érigé en 1824 avait été dynamité en 1840, vraisemblablement par un agitateur antibritannique. Dix mille personnes se sont rassemblées sur le site pour inaugurer un second mémorial, dévoilé en 1859.

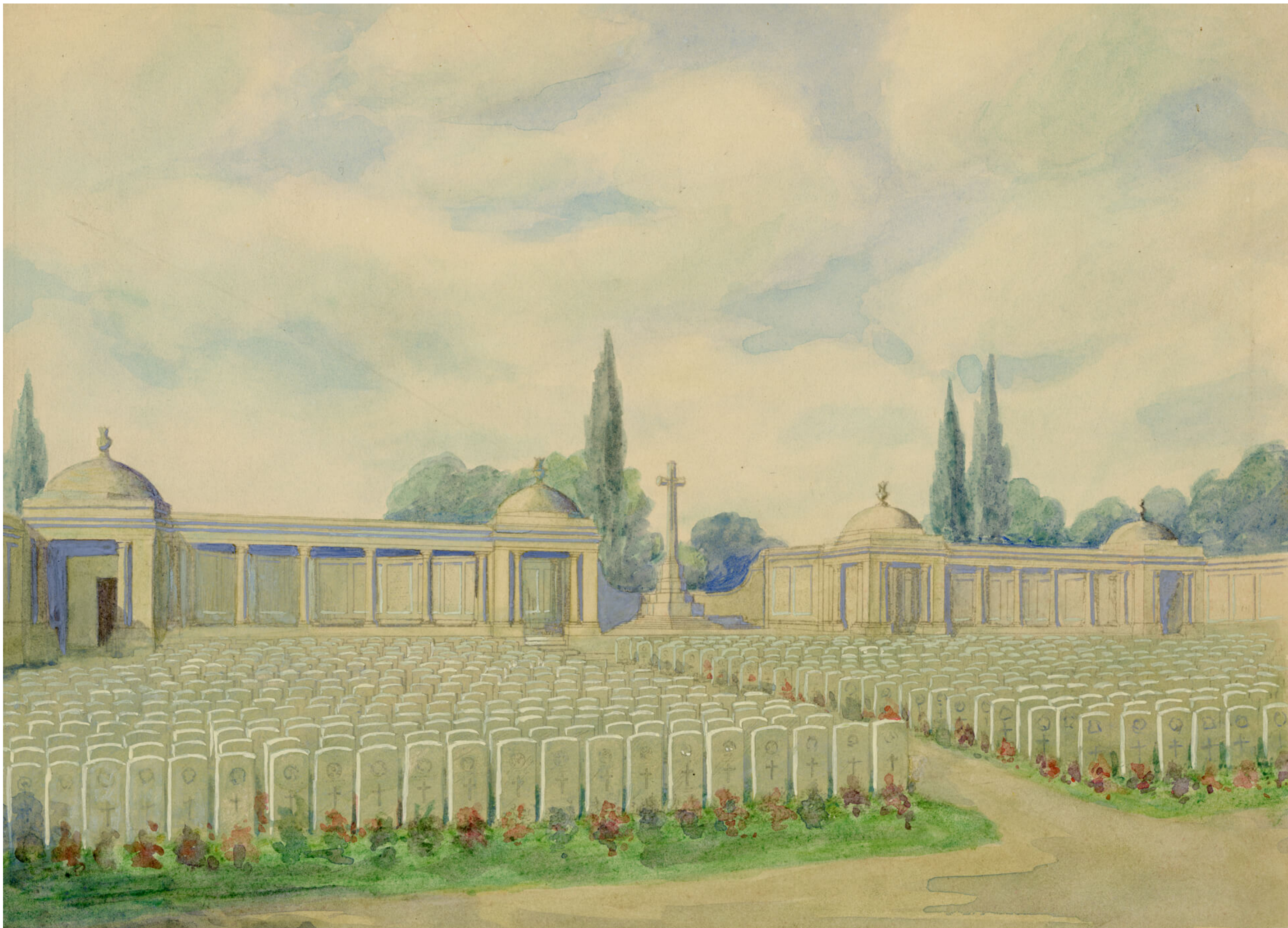




GAUCHE : Vue en direction sud-est du Monument Brock à Queenston Heights tel qu’il apparaissait le 9 mai 1841, fonds Thomas Glegg, Archives publiques de l’Ontario, Toronto. DROITE : William Thomas, Monument Brock, 1859, Queenston, Ontario.

Au vingtième siècle, la Première Guerre mondiale suscite le désir d’ériger des monuments commémoratifs sur tous les champs de bataille possibles et, au Canada, dans chaque communauté, notamment sur les lieux des écoles, des parcs, des universités et des grands magasins. La raison est simple : les morts ne sont jamais rentrés chez eux. Avant la fin de la Première Guerre mondiale, les autorités britanniques décident de ne pas rapatrier les dépouilles des soldats, soutenant que ceux-ci doivent être enterrés là où ils sont tombés. Par conséquent, les cimetières de la Commission de sépultures de guerre du Commonwealth, très visités mais non pas de conception canadienne, et campés sur des sites de bataille à travers le monde, s’inscrivent au cœur des souvenirs de guerre nationaux du vingtième siècle.

De la Crète au Myanmar en passant par Hong Kong, partout en Europe, on rencontre çà et là des tombes de soldats canadiens. Comme le montre le tableau anonyme *Tyne Cot Cemetery [Passchendaele]* (*Cimetière Tyne Cot [Passchendaele]*), v.1971 ou avant, ces pierres tombales simples, de forme rectangulaire, portent le nom, le grade et l’unité de service de chaque soldat et, parfois, la famille y laisse la marque d’un vibrant hommage. Dans le cas des aviateurs morts au combat, les pierres tombales des victimes à bord du même avion se touchent. Et, lorsque les restes n’ont pu être identifiés, la pierre tombale porte la mention « Connu de Dieu seul ».



Anonyme, *Tyne Cot Cemetery [Passchendaele]* (*Cimetière Tyne Cot [Passchendaele]*), v.1971 ou avant, aquarelle sur carton, 20,7 x 28,9 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Le Mémorial national du Canada à Vimy (1921-1936) en France, du sculpteur Walter S. Allward (1876-1955), qui commémore la prise de la crête de Vimy à Pâques 1917, constitue le plus célèbre monument de guerre canadien outre-mer. Néanmoins, l’œuvre d’Allward ne figure pas seule dans sa catégorie. En effet, le Mémorial canadien à Saint-Julien, en Belgique, conçu par Frederick Clemesha (1876-1958) et connu sous le nom de The Brooding Soldier (Le soldat en méditation), 1923, qui commémore la participation du Canada à la deuxième bataille d’Ypres de 1915, offre un autre exemple de monument national réputé érigé à l’étranger. Dans la majorité des cas, les principaux monuments commémoratifs au Canada sont des reproductions importées de l’extérieur, généralement d’Italie. Seuls une poignée de sculpteurs canadiens de l’époque se sont vus confier quelques projets de cet ordre – mentionnons ici Elizabeth Wyn Wood (1903-1966), auteure du Monument commémoratif de guerre Welland-Crowland de 1939, et son mari, Emanuel Hahn (1881-1957), qui a réalisé le monument aux morts de Westville, en Nouvelle-Écosse, en 1921, une sculpture figurative d’un soldat en deuil[6].

Le monument à la mémoire de Guy Drummond, fils de Sir George Drummond, ancien président de la Banque de Montréal, figure parmi les œuvres de commémoration privée. Lorsqu’il est tué au cours de la deuxième bataille d’Ypres en avril 1915, sa famille, l’une des plus riches au Canada, demande au médecin et sculpteur canadien Robert Tait McKenzie (1867-1938) de lui rendre hommage avec une petite statue représentant le jeune soldat en uniforme militaire.

Cette pièce, aujourd’hui exposée au Musée canadien de la guerre, est classée à titre d’artefact de guerre plutôt que comme monument commémoratif.

Partout au Canada, les infirmières et leurs associations recueillent 32 000 $ pour financer le Monument commémoratif des infirmières militaires, érigé en 1926 dans le Hall d’honneur de l’édifice du Centre sur la Colline du Parlement. Sculpté dans le marbre par le célèbre artiste de monuments de guerre montréalais George William Hill (1862-1934), le mémorial comporte des figures allégoriques, qui soulignent les vertus de la profession d’infirmière[7].





GAUCHE : Robert Tait McKenzie, *Captain Guy Drummond* (*Capitaine Guy Drummond*), après avril 1915, bronze, 94 x 34 x 34 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : George William Hill, Monument commémoratif des infirmières militaires, 1926, marbre, 537 x 288 cm, Hall d’honneur de l’édifice du Centre, Colline du Parlement, Ottawa.

Des fabricants de vitraux, tels que la famille McCausland – dont l’entreprise, fondée à Toronto en 1856, est toujours active à ce jour, soit cinq générations plus tard –, réalisent également des vitraux commémoratifs. Une série de douze vitraux ornant l’hôtel de ville de Kingston, en Ontario, célèbre les batailles et les groupes qui ont joué un rôle important dans le conflit. Par ailleurs, une autre forme d’art se répand durant cette période, jusqu’à devenir omniprésente : il s’agit des tableaux d’honneur décorés où les noms des membres d’une communauté tombés au combat apparaissent intégralement.

Une fois la Seconde Guerre mondiale déclarée, bon nombre des monuments commémoratifs de la Première Guerre mondiale viennent tout juste d’être achevés, notamment le Monument commémoratif de guerre du Canada à Ottawa, 1926-1932, conçu par le sculpteur anglais Vernon March (1891-1930). À l’époque, on expose le modèle original intitulé La Réponse, 1925, au Musée canadien de la guerre; en 1982, on ajoute au mémorial terminé les dates de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre de Corée; enfin, le 11 novembre 2014, on consacre à nouveau le monument afin d’inclure les dates de la guerre d’Afrique du Sud, 1899-1902, et de la mission canadienne en Afghanistan, 2001-2014. Depuis l’an 2000, le mémorial est également le site de la Tombe du soldat inconnu, réalisée par la sculptrice canadienne Mary-Ann Liu (née en 1958). En 2017, grâce au soutien du public et du gouvernement, le Monument national de l’Holocauste est inauguré. L’œuvre Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie, conçue par l’architecte américain d’origine polonaise Daniel Libeskind (né en 1946) et par l’architecte paysagiste canadien Claude Cormier (né en 1960), évoque une étoile de David hexagonale brisée, symbole de l’identité juive moderne. Elle commémore les six millions d’hommes, de femmes et d’enfants juifs assassinés pendant l’Holocauste et les millions d’autres victimes de l’Allemagne nazie et de ses collaborateurs.



Mary-Ann Liu, Tombe du soldat inconnu, 2000, granite, bronze, 350 x 250 cm, Place de la Confédération, Ottawa.

La guerre froide entraîne la création d’une nouvelle pièce, Réconciliation : le monument au maintien de la paix, 1992, signée par l’architecte paysagiste germano-canadienne Cornelia H. Oberlander (née en 1921), le sculpteur canadien Jack K. Harman (1927-2001) et l’architecte canadien d’origine jamaïcaine Richard G. Henriquez (né en 1963). L’œuvre montre trois gardiens de la paix postés sur des murs en pierre, dont les lignes brisées convergent en un point central, symbole de la réconciliation. La maquette des trois figures, réalisée par Harman, fait partie de la collection du Musée canadien de la guerre.

Les médailles reconnaissent et commémorent le service et non la mort. Tous les soldats canadiens en reçoivent – généralement plus d’une – mais peu d’entre elles sont de conception canadienne. L’artiste de guerre officiel Charles Comfort (1900-1994) conçoit néanmoins la Médaille canadienne du volontaire, décernée aux militaires s’étant engagés volontairement en vue de servir dans les forces actives de la Marine, de l’Armée ou de l’Aviation canadiennes, peu importe leur grade, entre le 3 septembre 1939 et le 1er mars 1947. Sa première proposition, une épée encerclée de feuilles d’érable, est rejetée au profit de la représentation d’un défilé rassemblant les militaires des différentes composantes des Forces canadiennes, qui figurera sur la médaille.

La Médaille Pearson pour la paix de la sculptrice canadienne d’origine hongroise Dora De Pédery-Hunt (1913-2008) est décernée pour la première fois en 1979. En 1981, on l’octroie au général E. L. M. Burns, pour son travail en matière de désarmement nucléaire notamment. Au cours des dernières décennies, la Monnaie royale canadienne émet également une pléthore de pièces commémoratives de collection liées à la guerre qui circuleront partout

au pays. L’artiste de guerre Elaine Goble (née en 1956) crée ainsi le motif de la pièce de vingt-cinq cents célébrant l’Année de l’ancien combattant en 2005.





GAUCHE : Dora De Pédery-Hunt, La Médaille Pearson pour la paix (décernée au lieutenant-général E. L. M. Burns), 1981, argent, 10,7 x 0,6 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Elaine Goble, Pièce de l’Année de l’ancien combattant, 2005, Monnaie royale canadienne, Ottawa.

Questions d’identité

L’art de guerre officiel est destiné à projeter une image nationale – celle d’un pays qui participe avec succès à des événements et des conflits militaires mondiaux – alors que l’art de guerre non officiel poursuit des objectifs multiples et contrastés, allant de la représentation à la protestation. Si ces deux genres partagent un point commun, c’est bien leur influence respective sur les perceptions actuelles et futures des conflits. À différentes époques de l’histoire, de nombreux membres du public ont considéré la production et l’exposition d’art de guerre comme de la propagande belliciste, alors que d’autres tiraient de ces mêmes œuvres nationales une véritable fierté. Cet art peut aussi représenter la perte et le sacrifice, comme dans *The Flag* (*Le drapeau*), 1918, de John Byam Liston Shaw (1972-1919), qui montre un soldat mort tenant le *Red Ensign* (Pavillon rouge), entouré de figures endeuillées. L’art de guerre s’inscrivant essentiellement dans une visée descriptive, on ne s’intéressait guère aux intentions des artistes.



John Byam Liston Shaw, *The Flag* (*Le drapeau*), 1918, huile sur toile, 198 x 365,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Ces dernières années, les opinions personnelles des créateurs transparaissent plus clairement dans leurs réalisations artistiques – *Afghanistan n° 132A*, d'Allan Harding MacKay (né en 1944), témoigne notamment de ce phénomène. Le titre annonce que cette œuvre traite de l'Afghanistan et, son auteur étant artiste de guerre officiel, on peut s'attendre à une composition qui mette en lumière l'activité militaire canadienne dans ce pays et l'objectif de consolidation de la paix visé par le Canada. Pourtant, ce que montre ce dessin, c'est un jeune garçon – vraisemblablement afghan à en juger par ses vêtements – qui passe devant une série d'affiches floues marquées de symboles de feuilles d'érable. On ne sait pas ce que disent ces affiches, mais elles sont clairement officielles. MacKay encourage le public à se questionner sur le rôle du Canada dans cette partie de l'Afghanistan, à se demander quel sens les jeunes habitants donnent-ils à la présence canadienne, et ce que signifie cette ambiguïté pour l'identité canadienne.

En général, cependant, l'art de la guerre est considéré comme un facteur d'unification de l'identité nationale du Canada, comme c'est le cas en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Grande-Bretagne et ailleurs. Avant 1914, la spécificité canadienne résidait en partie dans la loyauté envers la Grande-Bretagne, comme l'exprime le Monument à la mémoire de Joseph Brant érigé en 1886. Cette allégeance à la Grande-Bretagne se révèle également une grande source de motivation dans la participation du Canada à la guerre d'Afrique du Sud et à la Première Guerre mondiale. Parallèlement, l'apparente réticence de la Grande-Bretagne à reconnaître l'importante contribution du Canada, qui concerne autant la main-d'œuvre sur le front intérieur que le succès de ses soldats, conduira le pays, ainsi que d'autres dominions, à vouloir obtenir une indépendance totale. La fierté de chaque pays pour ses réalisations en temps de guerre renforcera le sentiment naissant d'une identité nationale distincte. Au Canada, la bataille de la crête de Vimy de 1917, commémorée dans le Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936, incarne cette idée.

Jusqu’à la Première Guerre mondiale, l’art de guerre de la nation ne revêt aucun caractère distinctement canadien. Le Fonds de souvenirs de guerre canadiens n’emploie que des artistes britanniques, et ce, jusqu’au jour où le Musée des beaux-arts du Canada a fait pression sur Lord Beaverbrook pour que des artistes canadiens soient considérés. A. Y. Jackson (1882-1974), l’un des premiers Canadiens à peindre outre-mer, peint *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), 1918, un tableau qui reflète de façon bouleversante son expérience personnelle de la guerre en tant que soldat. Après la bataille de la crête de Vimy, au cours de laquelle le Corps canadien se distingue, de nombreux autres artistes canadiens sont nommés pour documenter la guerre. En janvier 1919, la Royal Academy of Arts de Londres parraine une importante exposition d’art de guerre canadien que le public accueille avec enthousiasme. Ce premier programme officiel jette les bases des trois programmes successifs d’art de guerre au pays.



Charles Comfort, *The Hitler Line* (*La ligne Hitler*), 1944, huile sur toile, 101,6 x 121,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Lorsque la guerre éclate à nouveau en 1939, une nouvelle génération d’artistes du Canada, dont Charles Comfort et Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), fait pression pour qu’un deuxième programme officiel d’art de guerre soit créé. C’est ainsi que la Collection d’œuvres commémoratives de la guerre est mise sur pied, en janvier 1943, dans le but de produire des œuvres documentant les contributions du Canada au conflit et de maximiser l’influence croissante du pays sur la scène internationale. Pendant la campagne d’Italie, Comfort se rend sur le champ de bataille et en tire une toile puissante, *The Hitler Line* (*La ligne Hitler*), 1944, à propos de laquelle il écrit dans son journal : « Vision fantastique, un canon pointait perpendiculairement vers le ciel, tel un gigantesque pylône rappelant les désastres de la guerre[8]. » Dans le tableau achevé, le Panzerturm (tourelle blindée allemande) détruit, que l’on aperçoit entre les éclats d’un tronc d’arbre fracassé, paraît impuissant devant un groupe de soldats à la mine sinistre qui avancent vers un sort inconnu sur le champ de bataille enfumé et rouge sang.

Après 1945, le Canada se repositionne sur le plan politique et devient une nation de maintien de la paix. Aussi les missions parrainées par les Nations Unies dominent-elles les activités militaires et diplomatiques du Canada des quatre décennies suivantes. Le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils, 1968-1995, enrichit la collection officielle d’art de guerre du pays en permettant la création d’environ trois cents œuvres d’art réalisées par quarante artistes. Des soldats artistes produisent également des œuvres d’art.

Peacekeepers (*Gardiens de la paix*), s.d., du Canadien d’origine haïtienne Marc-Bernard Philippe (né en 1959), représente des Casques bleus qui interagissent avec des enfants haïtiens.



Marc-Bernard Philippe, *Peacekeepers* (*Gardiens de la paix*), s.d., acrylique sur toile, 76,5 x 101,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Au cours des années 1990, la participation du Canada à la première Guerre du Golfe, de 1991, et aux guerres de Yougoslavie, de 1991 à 2001, conjuguée à une série d’anniversaires militaires importants, ravivent l’intérêt du public pour le passé militaire du pays en tant que marqueur d’identité. Parmi ces anniversaires, citons le cinquantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1995, la nouvelle dédicace du Mémorial national du Canada à Vimy en 2007, et les cérémonies organisées à l’occasion du centième anniversaire de la bataille de la crête de Vimy en 2017. Les nouvelles batailles et les rappels des anciennes guerres renforcent les liens entre l’art, la guerre et l’identité pour les Canadiennes et les Canadiens.

Aujourd’hui, les photographies populaires de Silvia Pecota (née en 1961), participante du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), mettent en lumière le rapprochement entre l’identité nationale et l’engagement militaire. Nombre de ces images ont été reproduites sous forme d’estampes, comme *Fallen Comrades: Task Force Afghanistan* (*Camarades tombés au combat : Force opérationnelle en Afghanistan*), 2006, laquelle met en contraste et en relation la photographie d’un mémorial temporaire orné du drapeau canadien et le portrait de soldats vivants et en pleine forme.



Silvia Pecota, *Fallen Comrades: Task Force Afghanistan* (*Camarades tombés au combat : Force opérationnelle en Afghanistan*), 2006, photographie sur toile, 108,4 x 129,8 cm, collections diverses.

Les artistes femmes et l’enjeu des sujets

Les femmes comptent pour dix pour cent tout au plus des artistes ayant réalisé une œuvre de la collection du Musée canadien de la guerre, et une grande partie de ces œuvres découlent de programmes officiels. La conduite de la guerre étant considérée comme une activité essentiellement masculine, ce préjugé détourne l’art de guerre des sujets féminins. Partout dans le monde, les musées militaires et les jours du Souvenir véhiculent le même message : la guerre concerne les hommes au combat. En outre, les efforts déployés pour promouvoir l’enrôlement, honorer le service et reconnaître les réalisations passées renforcent également la prédominance masculine dans les zones de combat. Par conséquent, la culture visuelle de la guerre privilégie le sujet masculin et, inévitablement, l’artiste masculin, qui y a plus facilement accès, comme le veut la tradition. La faiblesse est rarement montrée ou représentée dans cet environnement habituellement hyper-masculin, même si on sait aujourd’hui qu’environ dix pour cent du personnel des Forces armées canadiennes souffre du syndrome de stress post-traumatique (SSPT).




GAUCHE : Anna Airy, *Cookhouse, Witley Camp* (*Cuisine, camp de Witley*), 1918, huile sur toile, 303,5 x 365 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Laura Knight, *Physical Training at Witley Camp* (*Entraînement physique au camp de Witley*), v.1918, huile sur toile, 304,8 x 365,7 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

En tant qu'artistes, les femmes font face à des limitations auxquelles les hommes ne sont pas confrontés. Pendant la Première Guerre mondiale, les artistes mandatées pour documenter la guerre, comme les peintres anglaises Anna Airy (1882-1964) et Laura Knight (1877-1970), travaillent sur le front intérieur, où elles peignent des hommes – comme en témoignent les œuvres de 1918 *Cookhouse, Witley Camp* (*Cuisine, camp de Witley*), d'Airy, et *Physical Training at Witley Camp* (*Entraînement physique au camp de Witley*), de Knight. Curieusement, seuls les artistes de guerre officiels masculins semblent avoir peint des femmes – toutes des infirmières.

En témoigne le triptyque composé de trois toiles *No. 3 General Hospital near Doullens* (*L'hôpital général canadien n° 3 à Doullens*), 1918, du muraliste anglais Gerald Moira (1867-1959). Cette peinture figurant l'intérieur d'une église utilisée comme hôpital en France montre une infirmière militaire au premier plan qui s'occupe du personnel militaire malade et blessé. Les soldats percevaient souvent les infirmières comme des « anges de la miséricorde » : en représentant l'infirmière sous une petite statue de la Vierge Marie et de Jésus, Moira renforce cette association[9].



Gerald Moira, *No. 3 General Hospital near Doullens* (*L’hôpital général canadien nº 3 à Doullens*), 1918, huile sur toile, 3 panneaux : 304,8 x 167 cm; 304,8 x 435,2 cm; 304,8 x 167,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les femmes artistes employées par le Musée des beaux-arts du Canada représentent les femmes militaires en service au pays. Pensons par exemple à Pegi Nicol MacLeod avec *Morning Parade* (*Revue matinale*), 1944, ou Paraskeva Clark (1898-1986) avec *Parachute Riggers* (*Les arrimeuses de parachutes*), 1947. Parmi les trente-deux artistes officiels de la Seconde Guerre mondiale travaillant outre-mer ou au Canada, on ne trouve qu’une seule femme, Molly Lamb Bobak (1920-2014). Elle a créé le fascinant portrait *Private Roy* (*Soldat Roy*), 1946, ainsi que des scènes de la vie quotidienne dans l’armée, comme *Inside the Auxiliary Service Canteen at Amersfoort, Holland* (*À l’intérieur de la cantine des services auxiliaires à Amersfoort, Pays-Bas*), 1945. En revanche, les artistes de guerre officiels masculins se concentrent sur les machines et les hommes de guerre.

Ces dernières années, des artistes telles que Gertrude Kearns ont placé les soldats masculins au cœur de leur travail et ont introduit le concept du regard féminin plutôt que masculin dans l’art de guerre. À travers ses autoportraits en uniforme militaire et ses représentations reflétant les expériences traumatisantes qu’elle a vécues pendant son affectation en Afghanistan – comme en témoigne *What They Gave* (*Ce qu’ils ont donné*), 2006 –, Kearns ouvre la voie à de nouvelles possibilités pour les femmes artistes de guerre. Elle est l’une des rares artistes canadiennes à avoir abordé le traumatisme de la guerre avec son portrait *Injured: PTSD* (*Blessé : TSPT*), 2002, une commande d’Anciens Combattants Canada visant à attirer l’attention sur le trouble de stress post-traumatique et à l’humaniser. Comme le sujet du tableau a requis l’anonymat, les seuls indices de son état psychologique résident dans son regard méfiant, sa main droite crispée, le brancard à sa gauche et le titre du tableau.



Gertrude Kearns, *Injured: PTSD* (*Blessé : TSPT*), 2002, acrylique sur toile, 191 x 145 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Une autre artiste, Althea Thauberger (née en 1970), fait des femmes son sujet de prédilection, de façon remarquable, mais non sans susciter une certaine controverse : c’est le cas notamment de sa photographie *Kandahar International Airport* (*Aéroport international de Kandahar*), 2009. En présentant des femmes soldates armées insouciantes et souriantes, elle

invite audacieusement à la critique en offrant une contre-image de la perception populaire du service militaire en Afghanistan estimé comme une affaire de grand sérieux.

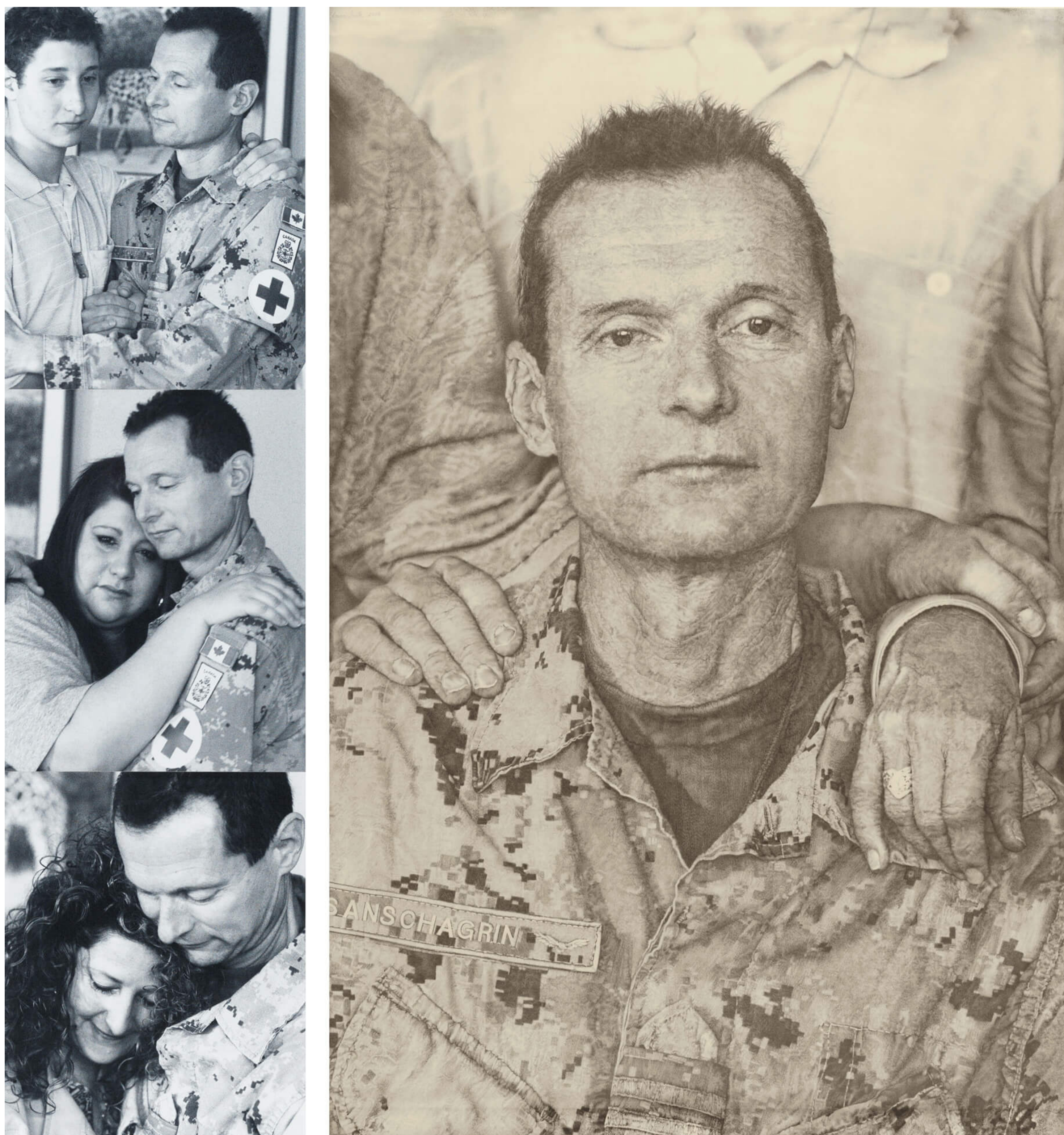
De plus en plus, les œuvres d’artisans professionnels sont collectionnées et exposées dans les musées et les galeries. À travers ces œuvres, certaines artistes canadiennes non officielles pointent du doigt de façon habile la culture masculine de la guerre. Barbara Todd (née en 1952), par exemple, réalise une exposition de courtepointes *Security Blankets* (*Sources de sécurité*), qui fera la tournée du Canada de 1992 à1995. La pièce *B-2 Stealth Bomber [2]* (*Bombardier furtif [2]*), 1993, une couverture piquée en patchwork fabriquée de morceaux de tissu découpés provenant de complets en laine pour homme, joue de l’analogie de forme en transformant les silhouettes superposées des bombardiers furtifs en étoiles. Barb Hunt (née en 1950), une artiste textile interdisciplinaire indépendante, hors de tout programme officiel, tricote des mines antipersonnel en fil rose pour attirer l’attention sur les ravages de la guerre. Son installation *Antipersonnel*, 1998-2003, composée de plusieurs dizaines de répliques de mines terrestres, s’inspire de concepts et d’images historiquement associées au tricot – l’attention, la protection, l’apaisement ou encore les bandages des soldats autrefois tricotés à la main – afin d’offrir un contraste puissant avec la nature destructrice des objets que ses œuvres représentent.



Barb Hunt, *Antipersonnel*, 1998-2003, tricot de fil rose, dimensions variables, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, et The Rooms Corporations Newfoundland and Labrador, Provincial Museums Division, St. John’s.

En 2007, deux expositions organisées par le Musée canadien de la guerre attirent un nombre important de visiteurs et reçoivent un accueil chaleureux, attestant ainsi l’attrait considérable que présente les histoires de femmes canadiennes racontées par des œuvres d’art et d’artisanat. En tout, 85 000

personnes verront l'exposition *Épouses de guerre – portraits d'une époque* (présentant l'œuvre de Bev Tosh), à l'affiche pendant 8 mois. L'exposition *De fil en aiguille* (centrée sur l'œuvre installative de Johnnene Madison) incorpore l'art de la courtepointe, de la broderie et du transfert de photographie dans un monument cousu à la mémoire des ouvrières de guerre du Canada[10].



Elaine Goble, *David's Goodbye* (*Les adieux de David*), 2008, mine de plomb sur papier et photographies, 2 panneaux : 119 x 110 cm au total, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Le prochain défi consiste à augmenter la représentation du travail des femmes au sein de la collection nationale d'art militaire. Ces dernières années, le nombre de femmes artistes sélectionnées dans le cadre du programme officiel actuel d'artistes de guerre, le Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC), a été presque égal au nombre d'hommes. Il n'en demeure pas moins que l'environnement dans lequel ces femmes sont immergées demeure

essentiellement masculin. Par ailleurs, force est de reconnaître les difficultés rencontrées par les artistes souhaitant assister aux activités militaires en dehors du schéma officiel – ces derniers doivent faire preuve d’imagination. Le travail d’Elaine Goble, laquelle n’a jamais compté parmi les artistes du PAFC, résulte notamment de cette contrainte : pendant près de trente ans, Goble a représenté les anciens combattants et le personnel militaire de son quartier. Aussi a-t-elle constitué un corpus d’œuvres qui révèle les répercussions intimes des expériences militaires sur les partenaires de vie, les enfants, les parents et les familles qu’elle n’a jamais rencontrés sinon à distance. Dans *David’s Goodbye* (*Les adieux de David*), 2008, par exemple, elle a dessiné et photographié l’effet du TSPT sur une famille particulière.

Représentation autochtone

Une bonne partie des premières œuvres d’art de guerre autochtone – prenant souvent la forme d’armes ou de vêtements – a fait l’objet d’études ethnologiques et ethnographiques. Au lieu d’envisager ces productions dans une perspective artistique, soit celle des beaux-arts, on les a considérées comme l’expression de cultures et de peuples particuliers, pour ne pas dire primitifs. En d’autres termes, les quelques objets qui subsistent de réalisations visuelles liées aux conflits de la période précontact n’ont pas été examinées avec l’attention qu’elles méritaient dans le domaine de l’histoire de l’art militaire canadien.

Pendant la Première Guerre mondiale, les 4 000 membres du Corps expéditionnaire canadien d’origine autochtone sont pratiquement absents de l’art de guerre, tout comme les 3 000 Autochtones du Canada impliqués dans la Seconde Guerre mondiale deux décennies plus tard. À la fin des années 1990, des recherches menées dans le cadre de l’exposition itinérante du Musée canadien de la guerre, *Tableaux de guerre : chefs-d’œuvre du Musée canadien de la guerre*, permettent d’identifier un soldat métis de la Seconde Guerre mondiale représenté par l’artiste d’origine australienne Henry Lamb (1883-1960). D’abord intitulée *A Redskin in the Royal Canadian Artillery* (*Un Peau-Rouge dans l’Artillerie royale canadienne*), l’œuvre est rebaptisée *Trooper Lloyd George Moore, RCA* (*Cavalier Lloyd George Moore, ARC*), 1942.





GAUCHE : Noel Lloyd Pinay, Monument national des anciens combattants autochtones, 2001, bronze, granite, 600 cm (h), Commission de la capitale nationale, Ottawa.
DROITE : Rosalie Favell, *Ranger Sheila Kadjuk [Chesterfield Inlet] 1st Canadian Ranger Patrol Group, Rankin Inlet, Nunavut* (*Ranger Sheila Kadjuk [Chesterfield Inlet] 1er Groupe de patrouille des rangers canadiens, Rankin Inlet, Nunavut*), 2017, photographie, collection de l’artiste.

Au début du vingt-et-unième siècle, le nombre d’œuvres réalisées par des artistes autochtones s’accroît. Parmi ces nouvelles productions, on trouve le Monument national des anciens combattants autochtones à Ottawa, réalisé en

2001 par Noel Lloyd Pinay (né en 1955) de la Première Nation Peepeekisis en Saskatchewan, qui se distingue par sa richesse symbolique. Le cercle et le chiffre quatre, porteurs d’un sens profond dans la spiritualité autochtone, apparaissent à plusieurs endroits. Quatre figures, deux hommes et deux femmes, représentent les différents peuples autochtones du Canada – les Premières Nations, les Inuit et les Métis. Deux d’entre elles portent des armes, et deux autres des objets à caractère spirituel. Un aigle, symbolisant le Créateur ou l’Oiseau-Tonnerre, surplombe la sculpture et incarne l’esprit des peuples autochtones. Les figures humaines sont entourées de quatre figures animales – le loup, le grizzly, le bison et le caribou –, qui sont des guides spirituels.



Tim Pitsiulak, *Rangers*, 2010, crayon de couleur sur papier de chiffons, 115,5 x 110,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Depuis quelques années, on compte un plus grand nombre d’artistes autochtones au sein du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), notamment le sculpteur inuit Tony Atsanilk (né en 1960) et la photographe

métisse Rosalie Favell (née en 1958), qui participent en 2017 à l’opération Nanook à Rankin Inlet, au Nunavut, lorsque neuf cents militaires et civils prennent part à l’opération annuelle de souveraineté du Canada dans le Nord. Notons également la commande spéciale du PAFC à Tim Pitsiulak (1967-2016) intitulée *Rangers*, 2010, qui représente les rangers canadiens, dont il est membre, en train de décharger des bateaux. De même, en 2015, l’artiste métis Eric Walker (né en 1957) revisite les expériences navales de son père en temps de guerre à Halifax au moyen de vidéo – *The View from Point Pleasant* (*Vue de Point Pleasant*), 2017 – et d’installation.





GAUCHE : Adrian Stimson, *Master Corporal Jamie Gillman 2010* (*Caporal-chef Jamie Gillman 2010*), 2011-2012, huile sur toile, 198 x 107 cm, collection de l’artiste. DROITE : Adrian Stimson, *Corporal Percy Beddard 2010* (*Caporal Percy Beddard 2010*), 2011-2012, huile sur toile, 198 x 107 cm, collection de l’artiste.

L’artiste visuel et performeur Adrian Stimson (né en 1964), de la nation Siksika (Pieds-Noirs) du sud de l’Alberta, travaillait à la base d’opérations avancées Ma`sum Ghar à Kandahar, en Afghanistan, en 2010. Ses deux portraits en pied de soldats autochtones réalisés en 2011-2012, *Master Corporal Jamie Gillman 2010* (*Caporal-chef Jamie Gillman 2010*) et *Corporal Percy Beddard 2010* (*Caporal Percy Beddard 2010*), campés sur un fond rouge sang, incitent au questionnement : s’agit-il de portraits de vivants ou de monuments commémoratifs aux morts? Une étagère sur laquelle reposent des poignées de

foin, de tabac, de feuilles de cèdre et de sauge – produits organiques emblématiques des cultures autochtones d’Amérique du Nord – relie les deux portraits. Ses travaux sur la mémoire et la Première Guerre mondiale inspirent également la performance, *Trench* (*Tranchée*), 2017 : durant cinq jours, Stimson s’affaire à creuser une tranchée et à recréer des symboles qui figurent entre autres sur une peau représentant des exploits de guerre, *The “Great War” Deeds of Miistatosomitai [Mike Mountain Horse]* [1888–1964] (*Les exploits de la “Grande Guerre” de Miistatosomitai [Mike Mountain Horse]* [1888-1964]), s.d., réalisée par Eskimarwotome (Ambrose Two Chiefs) (v.1891-1967)[11]. Les artistes autochtones font régulièrement référence à leurs pratiques spirituelles dans leurs œuvres; la tranchée de Stimson souligne ainsi l’effort acharné essentiel à la guérison spirituelle.

Matériel de propagande

On entend par propagande la diffusion organisée d’informations visant à influencer les pensées, les croyances, les sentiments et les actions. En temps de guerre, elle vise à encourager la population citoyenne à consentir des sacrifices et à s’impliquer de diverses manières afin de hâter la victoire ou d’endurer la défaite. Pour y parvenir, tous les moyens d’expression associés à l’art de guerre sont employés, notamment le cinéma, la peinture, la photographie et l’affiche.

Avant la Première Guerre mondiale, la propagande au Canada relevait essentiellement de la peinture et de ses reproductions imprimées. Au dix-neuvième siècle, des gravures largement diffusées d’artistes comme W. H. Bartlett (1809-1854) ont contribué à rassurer les candidats à l’immigration au Canada sur la solidité de la garnison du pays, et ce, bien qu’elles n’aient pas été conçues ouvertement comme des outils de propagande. *The Rideau Canal, Bytown* (*Canal Rideau à Bytown*), 1841, avec son paysage ordonné et, au premier plan, son officier proéminent mais détendu, offre un exemple typique de ces affiches. Le canal Rideau avait été construit pour offrir aux troupes britanniques en garnison une autre route protégée vers le fleuve Saint-Laurent, gardé par les Américains.



William Henry Bartlett, *The Rideau Canal, Bytown* (*Canal Rideau à Bytown*), 1841, gravure sur acier sur chine collé, 22,8 x 29,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La propagande devient une activité professionnelle pendant la Première Guerre mondiale. Des conférences, des articles de journaux et des caricatures vilipendent l’ennemi et persuadent la population de se départir de son argent et de se séparer de ses enfants pour contribuer à l’effort de guerre. Pendant le conflit, la majorité du matériel de propagande utilisé au Canada provient de Grande-Bretagne. Comme le Canada faisait partie de l’Empire britannique qui menait une guerre impériale, la mère patrie fournissait régulièrement à son

dominion des ressources matérielles et humaines – les artistes appartenaient à cette dernière catégorie.

Les affiches canadiennes dignes de mention visent à recueillir des fonds afin de soutenir la guerre par l’achat d’obligations de la Victoire. L’affiche *Pour développer l’industrie, souscrivez à l’emprunt de la Victoire*, v.1917, du graphiste canadien Arthur Keelor (1890-1953), illustre bien cette orientation. Une affiche d’obligations de la Victoire, *Souscrire à l’emprunt de la Victoire, c’est mettre fin à la piraterie*, 1918, particulièrement efficace, joue sur l’indignation suscitée par le torpillage en 1918 d’un navire-hôpital, le HMHS *Llandovery Castle*, ayant entraîné la mort de quatre-vingt-quatorze infirmières et médecins canadiens. L’image en est une de pure propagande; elle montre un soldat qui agite le poing vers le sous-marin allemand, une infirmière noyée dans les bras. Sur l’affiche, l’Allemagne, incarnée par le mot « piraterie » pour représenter tout ce qu’il y a de mauvais dans ce pays, s’oppose directement à l’humanité du soldat et de l’infirmière, une vertu expressément associée aux Alliés. L’achat d’obligations de la Victoire contribuera à mettre fin à ce genre de tragédie – c’est du moins ce que suggère la suite du texte figurant dans la composition.





GAUCHE : Anonyme, *Souscrire à l’emprunt de la Victoire, c’est mettre fin à la piraterie*, 1918, encre sur papier, 91,5 x 61 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Anonyme, *Récupérez les vieux os. On en fait de la colle pour avions… et l’on s’en sert pour les explosifs…*, 1940-1941, encre sur papier, 38,4 x 25,5 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

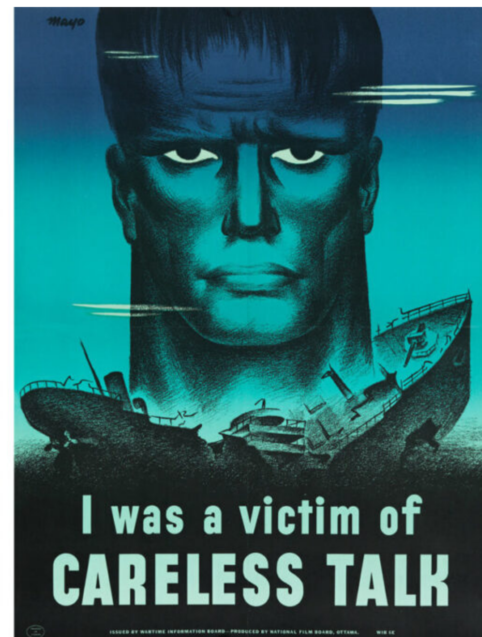
Pendant la Seconde Guerre mondiale, après un démarrage lent, le nouveau Bureau d’information en temps de guerre du Canada sature le pays de quelque sept cents modèles d’affiches de propagande. On en placarde sur les panneaux d’affichage, les autobus, les tramways, les vitrines des magasins et des théâtres,

et même sur les boîtes d’allumettes. *Récupérez les vieux os. On en fait de la colle pour avions… et l’on s’en sert pour les explosifs…*, 1940-1941, encourage les Canadiennes et Canadiens à réutiliser et à recycler afin que les matériaux récupérés soient transformés en matériel de guerre – telle la colle pour les avions comme le bombardier Wellington que l’on aperçoit sur l’affiche[12].

Le bébé sur l’affiche non datée *Protégeons ceux qui nous sont chers, il faut en finir!* ressemble à l’emblématique bébé Gerber, adopté comme marque officielle de l’entreprise d’alimentation en 1931[13]. L’affiche mise sur les mêmes qualités que les publicités d’aliments pour bébés, c’est-à-dire sur les valeurs chères à la population canadienne, qui assurent notamment la sécurité de leur foyer, de leur famille et qui protègent l’avenir de leurs enfants. La carte du Canada en arrière-plan renforce l’idée que tous les citoyens doivent contribuer à mettre fin à la guerre. Il demeure difficile de mesurer l’impact direct de ces affiches, mais on sait toutefois que les neuf campagnes d’emprunts de la Victoire de la Seconde Guerre mondiale ont permis de recueillir plus de 12 milliards de dollars pour soutenir la guerre[14].

Les films et les affiches de l’Office national du film (ONF) servent également d’instruments de propagande : par exemple, *I was a Victim of Careless Talk* (*J’ai été victime d’indiscrétions*), 1943, de Harry « Mayo » Mayerovitch (1910-2004), prône la discrétion parmi les civils. La série de l’ONF *Canada Carries On* (v.f. *En avant Canada*) véhicule également de la propagande nationaliste, mais le ton choisi est plus doux, moins hostile. Présentée dans huit cents salles de cinéma à travers le Canada, cette série visait en effet à mettre en valeur les réalisations du Canada en temps de guerre[15]. À l’époque, Columbia Pictures distribue un nouveau film chaque mois. Le premier film de la série, *Atlantic Patrol* sorti en avril 1940, porte sur le rôle de la Marine royale canadienne dans la protection des convois entre Halifax et le Royaume-Uni contre les attaques des U-boots (sous-marins allemands)[16].





GAUCHE : Franklin Arbuckle, *Protégeons ceux qui nous sont chers, il faut en finir!*, s.d., encre sur papier, 91 x 61 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Harry « Mayo » Mayerovitch, *I was a Victim of Careless Talk* (*J’ai été victime d’indiscrétions*), 1943, encre sur papier, 62 x 46,5 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

À l’ère des fausses nouvelles, des réseaux sociaux et de l’utilisation générale d’Internet, reconnaître la propagande s’avère de plus en plus complexe. La série de trente-quatre affiches de portraits militaires riches en texte, conçue par Gertrude Kearns qui s’intéresse à la réalité du commandement de l’Armée canadienne en Afghanistan, attire l’attention de manière intrigante sur ce que nous voyons, acceptons ou rejetons dans les images de guerre. Dans des œuvres comme *Science of War [Lieutenant-General Andrew Leslie]* (*Science de la guerre [Lieutenant-général Andrew Leslie]*), 2013, ses sujets sont dessinés et

peints d'après nature. Les affiches qui en résultent prennent la forme d'un portait fini, sur lequel des citations ont été superposées, fragments de texte que l'artiste a glanés auprès de son sujet lors d'entretiens ou qu'elle a recueillis dans d'autres textes à travers ses recherches. Tous les sujets ont approuvé les œuvres finales même si les textes in extenso peuvent prêter à controverse. Bien que la flatterie n'ait pas été l'intention de l'artiste, les portraits sont généralement agréables – fait sans doute symptomatique de l'immersion de Kearns dans le monde militaire qui est lui-même influencé par une propagande qui promeut des valeurs masculines liées à la force, au pouvoir et à l'apparence.

Protestation et activisme

L'art protestataire est souvent éphémère et rarement protégé dans les collections muséales nationales. Bien que le Canada n'ait pas directement participé à la guerre du Vietnam, de 1955 à 1975, celle-ci marque le début d'une ère de protestation mondiale et amène des milliers de résistants à la guerre à vivre au pays. Les images télévisées des atrocités du conflit resteront gravées dans la mémoire de la population canadienne. Scandalisés par ce qu'ils voient, des milliers d'opposants se rassemblent dans les rues, comme en témoigne ce cliché de 1969 pris par le photojournaliste du *Toronto Star* Reg Innell (v.1925-2018) montrant des manifestants épuisés, encerclés de piles de pancartes faites à la main, qui se reposent près du monument aux morts à Toronto. Malgré cela, les quelques œuvres d'art protestataire canadien liées à cette guerre ne reçoivent que peu d'attention du public. La murale de Greg Curnoe (1936-1992), *Homage to the R 34 [The Dorval Mural]* (*Hommage au R 34 [Peinture murale de l'aéroport de Dorval]*), 1967-1968, est restée seulement huit jours en place à l'aéroport de Dorval (aujourd'hui l'Aéroport international Montréal-Trudeau) avant d'être entreposée, et le film *Rat Life and Diet in North America*, 1968, de Joyce Wieland (1931-1998), lui, passe presque inaperçu à sa sortie.





GAUCHE : Des pancartes contre la guerre du Vietnam entourent le monument aux morts de Toronto, 1969, photographie de Reg Innell, collection du *Toronto Star*, Toronto Public Library. DROITE : Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America* (photographie de film), 1968, film 16 mm, couleur et son, 14 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La production d'art protestataire canadien se rapportant à la guerre demeure restreinte jusque dans les années 1980. Presque aucune œuvre visuelle n'est créée pour protester contre les crises de la conscription des deux guerres mondiales ou contre l'imposition de la Loi sur les mesures de guerre en 1970, un moment charnière des événements de la crise d'Octobre au Québec qui

atteint son paroxysme avec l'exécution du ministre québécois Pierre Laporte, quelques jours après son enlèvement. Après 1945, les Canadiennes et Canadiens se perçoivent davantage comme gardiens de la paix que comme des bellicistes, et cette attitude contribue sans doute à l'absence presque complète d'art protestataire.

Cette quasi-complaisance change avec la décision du gouvernement d'appuyer les essais de missiles de croisière au-dessus du sol canadien au début des années 1980 et entraîne l'avènement d'œuvres qui formeront l'un des plus grands corpus d'art protestataire au Canada – la série Art of War (L'art de la guerre) de l'artiste néo-écossais Geoff Butler (né en 1945), composée de peintures et de dessins qui feront l'objet de nombreuses expositions. Butler peaufine ces peintures pendant huit ans et, en 1990, il publie les images dans un livre intitulé *Art of War : Painting It Out of the Picture*[17]. L'une des compositions, *Happy Days Are Here Again* (*Les jours heureux sont de retour*), 1983, montre une communauté terriblement blessée au lendemain d'une attaque nucléaire. Les figures couvertes de sang entrent et sortent d'une tente-hôpital et elles n'ont que de simples pansements adhésifs pour soulager leurs corps écorchés. Rien de ce qui vivait aux alentours n'a survécu alors que ces quasi-cadavres se fraient un chemin à travers un cimetière. Le dessin *Second Strike* (*Deuxième frappe*), 1981, de John Scott (né en 1950), exprime également de façon éloquente les objections de l'artiste aux essais de missiles de croisière.

Because… there was and there wasn't a city of Baghdad (*Parce que… la ville de Bagdad existait et n'existait pas*), 1991, de la Canadienne d'origine libanaise Jamelie Hassan (née en 1948), jette un pont entre les expériences passées et présentes de la première guerre du Golfe, dans laquelle le Canada s'est impliqué. Il s'agit d'un panneau d'affichage conçu en réponse au conflit de 1991 : celui-ci comporte une photographie de la mosquée Haydar-Khana à Bagdad, en Irak, prise lors d'un voyage d'étude à la fin des années 1970, sur laquelle sont superposés les mots du titre. L'ensemble incarne les répercussions des bombardements sur la ville de Bagdad, qui n'est plus ce qu'elle était.



Jamelie Hassan, *Because … there was and there wasn't a city of Baghdad* (*Parce que… la ville de Bagdad existait et n'existait pas*), 1991, panneau publicitaire, 285 x 650 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Dans les années 1990, un certain nombre de manifestations s'inscrivent dans une vague de mobilisation en soutien aux communautés autochtones auxquelles on arrache des terres. Ainsi, au cours de l'été 1990, pendant la crise d'Oka, de nombreuses manifestations éclatent pour appuyer la nation Kanien'kehá:ka (Mohawk) de Kanehsatake dans sa lutte pour conserver son territoire au Québec. L'année suivante, l'artiste de performance anishinaabe

Rebecca Belmore (née en 1960) crée une installation ressemblant à un gigantesque porte-voix en bois, qui servirait à amplifier de manière allégorique la voix autochtone afin d’exprimer plus puissamment les droits de propriété de ces premiers peuples. Intitulée *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother* (*Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : parler à leur Mère*), 1991, cette installation fera le tour de nombreuses communautés autochtones. En 1991 également, l’artiste kanien’kehá:ka Shelley Niro (née en 1954) photographie ses sœurs en tenue contemporaine à côté du Monument à la mémoire de Joseph Brant, 1886, dans le cadre de sa série Mohawks in Beehives (Mohawks dans des ruches). À travers cette photographie, elle montre que la culture autochtone au Canada est non seulement historique mais également contemporaine et qu’elle ne peut être tenue en otage par les pratiques assimilatrices du passé. Ce faisant, elle récupère un espace où la véritable présence autochtone avait été effacée.



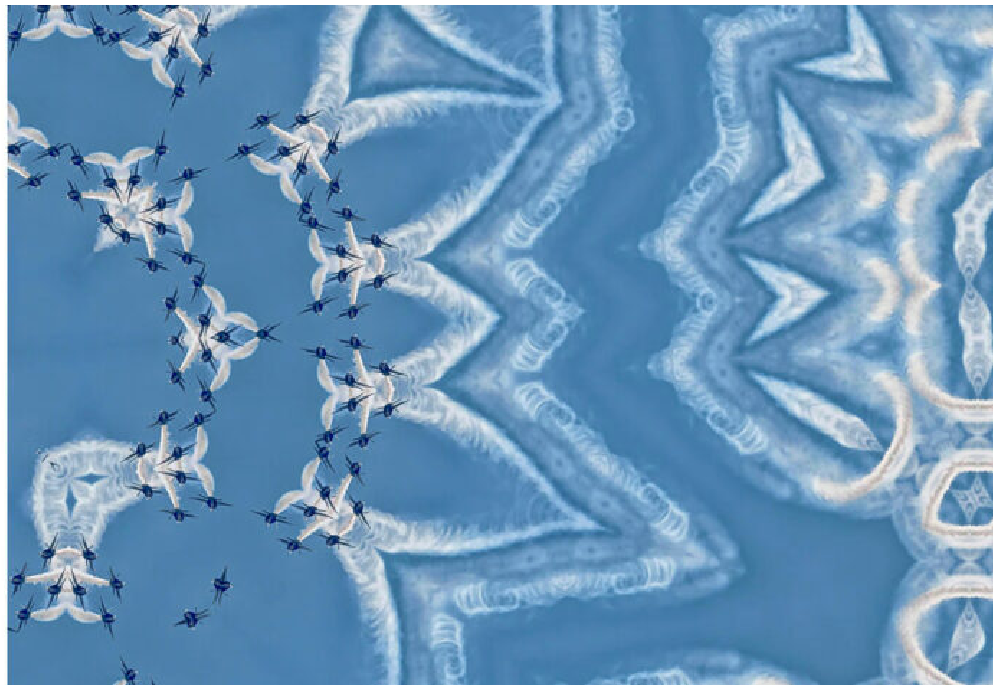
Rebecca Belmore, *Ayum-ee-aawach-Oomama-mowan: Speaking to Their Mother* (*Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : parler à leur mère*), 1991, installation sonore avec bois et porte-voix, 182,9 x 213,4 cm, Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity.

Error (*Erreur*), 1993, d’Allan Harding MacKay offre un autre exemple d’œuvre protestataire – il s’agit de l’une des trois seules images de sa série sur la Somalie qu’il n’a pas délibérément détruites en guise de désapprobation de la participation active du Canada au bombardement du Kosovo en ex-Yougoslavie en 1999. MacKay n’a jamais cessé de protester à travers son art militaire. En 2012, Andrew Wright (né en 1971), un participant du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), photographie MacKay sur la colline du Parlement juste avant qu’il ne déchire l’une de ses œuvres sur l’Afghanistan dans le cadre d’une manifestation contre le gouvernement Harper pour dénoncer ses politiques à l’égard des anciens combattants et des peuples autochtones.

Jayce Salloum (né en 1958), un Canadien libano-syrien lauréat du Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, et Farouk Kaspaules (né en 1950), un Canadien irakien, estiment que la nature politique de leurs œuvres a contribué à l’annulation temporaire de l’exposition *Ces pays qui m’habitent – Expressions d’artistes canadiens d’origine arabe* au Musée canadien des civilisations (aujourd’hui, le Musée canadien de l’histoire) à l’automne 2001[18]. L’exposition, qui rassemble les œuvres de vingt-six artistes canadiens et canadiennes d’origine arabe, devait être inaugurée en octobre 2001, peu après les attentats du 11 septembre aux États-Unis (9/11). La décision du musée de reporter l’ouverture de l’exposition a suscité l’indignation de la communauté musulmane du Canada, estimant que la décision associait les artistes aux actes terroristes. Sous la pression du Premier ministre Jean Chrétien, le musée fait volteface et l’exposition est finalement inaugurée à la date prévue.

De son côté, l’artiste interdisciplinaire canado-iranienne Sanaz Mazinani (née en 1978) aborde dans sa pratique la complexité des enjeux, parfois conflictuels, entourant la guerre. Par exemple, pour son installation *Not Elsewhere* (*Pas ailleurs*), 2019, l’artiste a déployé dans les airs trois rouleaux de tissu long de plus de 20 mètres arborant une série de formes géométriques : à première vue, celles-ci rappellent les motifs islamiques qui ornent le musée Aga Khan de Toronto et pour lequel l’œuvre a été réalisée mais, en observant de plus près, on remarque que ces images abstraites s’apparentent aux silhouettes des avions militaires contemporains utilisés dans les conflits du Moyen-Orient.





GAUCHE : Sanaz Mazinani, *Not Elsewhere* (*Pas ailleurs*), 2019, encre sur mélange de polyester et de soie, 5,48 x 21,33 x 6,1 cm, collection de l’artiste. DROITE : Sanaz Mazinani, *Not Elsewhere [detail: Thunderbird in Performance]* (*Pas ailleurs [détail : Thunderbird en performance]*), 2019, encre sur mélange de polyester et de soie, 1,5 x 25,6 m, collection de l’artiste.

La représentation de la violence

Sur les quelque 13 000 œuvres d’art conservées par le Musée canadien de la guerre, moins d’une centaine exposent crûment la mort et sa violence. De même, très peu d’entre elles représentent des combats. À part sous la forme de bâtiments en ruine (surtout d’églises), d’arbres brisés et de figures allégoriques incarnant les vertus et les conséquences de la guerre, la violence traditionnellement explicite est rarement la voie empruntée par les artistes et les

photographes de guerre canadiens. Généralement, quand les gouvernements ont le soutien de la population pour mener une guerre, les artistes sont enclins à se détourner des aspects les plus inconfortables du conflit. Les artistes officiels, en particulier, estiment que leur rôle réside entre autres dans l’effort de guerre et que, par conséquent, leur tâche consiste à maintenir le moral et non à l’affaiblir.



William Ivor Castle (œuvre attribuée à), *The Wanton Destruction of the Hun – Every Tree and Orchard in the Evacuated Area Is Cut* (*La destruction gratuite des Hun – chaque arbre et chaque verger de la zone évacuée est coupé*), 1917, photographie, 9,5 x 12 cm, collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Durant la Première Guerre mondiale, les soldats se voient interdire l’utilisation de leur caméra après 1915 tandis que les photographes officiels ont l’autorisation de ne photographier que les morts de l’ennemi. Compte tenu de cette restriction, les mots deviennent le moyen privilégié par les artistes pour donner un sens à des images autrement innocentes. Une image attribuée au photographe officiel anglais canadien William Ivor Castle (1877-1947) montre deux officiers qui regardent des arbres abattus. Rien n’indique qui les a fauchés ni pourquoi, mais le texte qui accompagne l’image lorsqu’on l’expose quelques mois plus tard évoque une terrible tragédie : « La destruction gratuite de ces arbres ne peut qu’être qualifiée de “meurtre”. Pour éviter qu’ils ne soient d’une quelconque utilité pour l’avancée des troupes, les Allemands ont ôté la vie à chacun d’entre eux en sectionnant le tronc[19]. » Compte tenu de la prépondérance de la religion chrétienne à cette époque, dans laquelle les arbres symbolisent la vie vécue conformément au plan de Dieu – le cycle annuel de l’arbre évoquant la vie, la mort et la résurrection –, on comprend aisément le choix de Castle d’intégrer les arbres à sa photographie pour incarner les soldats morts. Par ailleurs, pour son tableau *The Sunken Road* (*Le chemin enfoncé*), 1919, l’une des images de guerre les plus dures de son œuvre, Frederick Varley (1881-1969) s’est inspiré d’une photographie de guerre officielle canadienne représentant des Allemands morts. Il a utilisé la même photographie dans *German Prisoners* (*Prisonniers allemands*), v.1919.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, bien que les artistes soient équipés de caméras, la plupart répugnent à rendre leurs images publiques. Les photographies prises par Alex Colville (1920-2013) au camp de concentration nazi de Bergen-Belsen en 1945 n’ont été vues qu’après sa mort en 2013, et n’ont pas encore fait l’objet d’une exposition[20]. L’une de ses toiles les plus importantes, *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946, est pourtant directement liée à ces photographies.

Pour dépeindre la violence, Jack Nichols (1921-2009) ne compte pas sur son appareil photo. *Drowning Sailor* (*Noyade d’un marin*), 1946, la représentation la plus brute de la mort dans la collection d’art du Musée canadien de la guerre, est basée sur le souvenir du peintre qui a vu un marin allemand se noyer sous ses yeux après que son navire ait été torpillé en mer. Nichols se trouvait à bord du NCSM[21] *Iroquois*, lequel a plus tard recueilli les survivants et les a amenés sur le pont. Nichols a d’ailleurs peint ces actes d’humanité dans *Taking Survivors on Board* (*Les rescapés*), 1945. Plus tard dans sa vie, le peintre revisitera ces expériences en créant l’œuvre *Torpedoed Boat* (*Bateau torpillé*), 1995.




GAUCHE : Jack Nichols, *Taking Survivors on Board* (*Les rescapés*), 1945, huile sur toile, 122 x 102 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Jack Nichols, *Torpedoed Boat* (*Bateau torpillé*), 1995, techniques mixtes, 13,1 x 17,2 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les artistes de guerre contemporains – généralement non officiels – sont tout aussi réticents à affronter la violence de la guerre. Il existe cependant quelques exceptions, notamment *What They Gave* (*Ce qu’ils ont donné*), 2006, de Gertrude Kearns, un portrait de trois hommes gravement blessés (deux soldats et un jeune civil afghan). Son œuvre *Saved: For What?* (*Sauvé : pour quoi?*), 2011, se révèle encore plus troublante : il s’agit d’une affiche artistique tirée d’une photographie d’un soldat triple amputé sur un lit d’hôpital, enveloppé de bandages ensanglantés. L’image, qui fait directement allusion à l’œuvre *For What?* (*Pour quoi?*), 1918, de Varley, constitue à ce jour l’œuvre de guerre où la violence extrême est la plus explicite de l’histoire de l’art canadien; à travers elle, l’artiste renverse radicalement les attitudes masculines face à la brutalité du monde. Pour que l’art de guerre témoigne véritablement des conflits humains, Kearns propose de considérer de façon plus réaliste et moins symbolique la violence que les nations ennemies s’infligent mutuellement.

Liens avec la religion

Exposée en permanence dans la salle de la Régénération du Musée canadien de la guerre, à côté des modèles en plâtre des figures du Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936, de Walter S. Allward, se trouve une peinture monumentale du Christ crucifié, suspendu mort à la croix devant un champ de bataille de la Première Guerre mondiale. *Sacrifice*, v.1919, résulte d’une commande passée à l’artiste anglais Charles Sims (1873-1928) et destinée à

figurer sur le mur d’un musée commémoratif canadien d’art militaire, à Ottawa, qui ne sera jamais construit. Il devait s’agir de la dernière image vue par les visiteurs de l’espace commémoratif avant leur sortie du musée. Cent ans plus tard, la toile, toujours aussi percutante, montre la puissance qui peut émaner d’une œuvre où se mêle guerre et religion, et ce, même dans une société de plus en plus séculaire, comme le Canada.



Charles Sims, *Sacrifice*, v.1919, huile sur toile, 416 x 409 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’iconographie chrétienne, avec son langage marqué par la notion de sacrifice violent, agit comme véritable fil conducteur de la culture visuelle militaire. Aucune autre pratique spirituelle au Canada – autochtone, musulmane ou juive, par exemple – n’a eu un tel effet sur l’art de guerre canadien historique. L’influence du christianisme est négligeable dans l’art de guerre du vingt-et-unième siècle – et dans un monde laïque –, mais son rôle est colossal dans la création du vocabulaire visuel de la guerre au fil des siècles. Par la structure de sa composition, le tableau le plus célèbre du Musée des beaux-arts du Canada, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, de Benjamin West (1738-1820), rappelle la myriade de dépositions de croix si emblématiques en histoire de l’art.

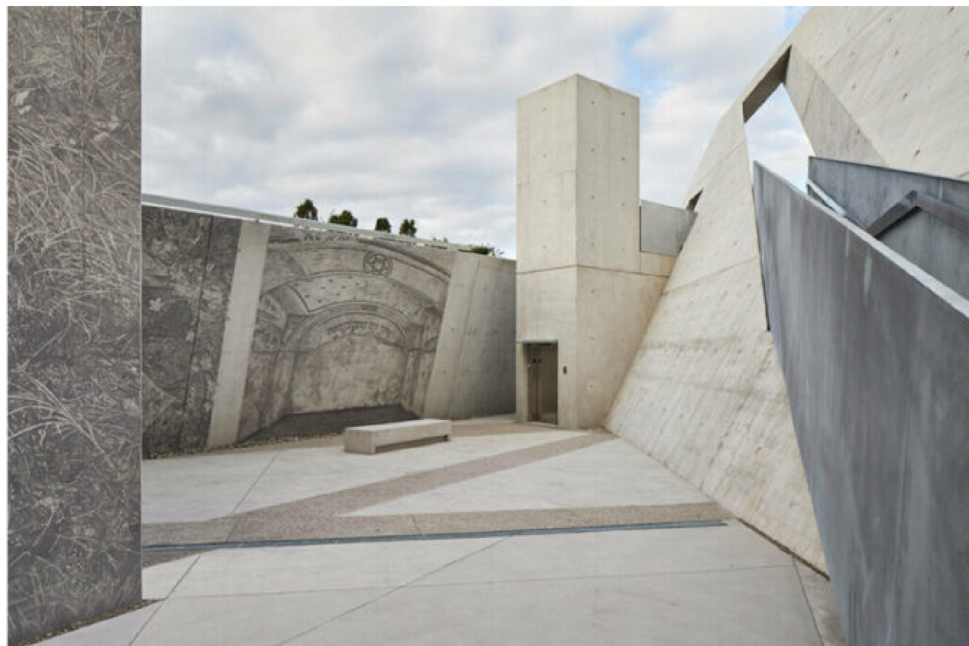
Après le début de la Première Guerre mondiale, alors que le nombre de victimes commence à augmenter, la pratique religieuse chrétienne se ravive, un phénomène qui se traduit dans l’art de guerre. Ce renouveau de la réceptivité religieuse aide l’Église et le gouvernement à justifier la dureté de la guerre, le fait qu’elle implique l’acte de tuer, et leur permet ainsi de rationaliser le conflit. Plus tard, quand le nombre de morts augmente, les autorités associent le décès d’un soldat au combat et le chagrin de ses proches à l’agonie du Christ sur la croix et au chagrin de sa mère. Tout au long de la guerre, les images de crucifixion véhiculent l’idée que le massacre n’est pas insensé mais rédempteur. Cette tendance est manifeste dans le Mémorial national du Canada à Vimy, dont l’imposante architecture rappelle la forme d’une croix ensevelie, la figure du Sacrifice entre deux pylônes étant assimilée au Christ crucifié.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, l’artiste juif canadien Jack Nichols réfère à l’imagerie chrétienne dans ses œuvres, canalisant la puissance des chefs-d’œuvre européens qu’il a vus au Louvre, à Paris. La composition de *Les rescapés*, 1945, évoque clairement les représentations de la déposition de croix avec, au centre, la figure de Jésus, blessé et désarticulé, entouré de personnes

endeuillées. Ces emprunts au vocabulaire visuel séculaire du christianisme intensifient les émotions de tristesse, de peur, d'inquiétude et de perte que suscite le monument.

Le symbolisme juif ou chrétien n'est pas aisément perceptible dans les œuvres d'artistes juifs comme Aba Bayefsky (1923-2001), Louis Muhlstock (1904-2001), Harry Mayerovitch, Ghitta Caisermann-Roth (1923-2005) ou Moses « Moe » Reinblatt (1917-1979). L'étoile de David, le symbole moderne de la judéité, est cependant bien visible sur les tombes des soldats juifs dans tout le pays, de même que sur le site de Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l'Holocauste, 2017.





GAUCHE : Pierres tombales de soldats juifs au cimetière militaire canadien de la rivière Moro à Ortona, en Italie, le 24 mars 2007, photographie de Lars Halbauer. DROITE : Daniel Libeskind, Claude Cormier et Edward Burtynsky, Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l'Holocauste, 2017, Ottawa, photographie de Younes Bounhar.

En étudiant l'art militaire et l'art de guerre issus du PAFCAC et PAFC, on comprend rapidement que le symbolisme religieux de la Première Guerre mondiale est incomparable. Pourtant, encore aujourd'hui, la religion fait partie intégrante de l'Armée canadienne. Les forces armées du pays comptent environ 190 aumôniers de la Force régulière et 145 aumôniers de la Force de réserve représentant les religions chrétienne, musulmane et juive. Les régiments militaires du Canada accrochent leurs drapeaux dans les églises, où ils reposent jusqu'à leur décomposition. Les services du jour du Souvenir comportent des hymnes et des prières. D'ailleurs, sur le site Web de la Légion royale canadienne consacrée au jour du Souvenir, on peut lire l'injonction suivante : « Le jour du Souvenir est un jour où tous les Canadiens se souviennent des hommes et des femmes qui ont servi et qui se sont sacrifiés pour notre pays[22]. »

Principaux moyens d’expression



Le développement de l’art de guerre au Canada a surtout suivi les approches occidentales, à l’exception de formes d’art autochtones plus anciennes qui ont été remises en question, écartées et confinées aux domaines de l’ethnographie et de l’ethnologie. Parmi les pratiques, la longue tradition européenne de la peinture figurative à l’huile domine, tout comme d’autres formes d’art occidentales établies telles que la sculpture, le dessin et l’estampe. À partir du dix-neuvième siècle, le cinéma, la photographie et la vidéo ont gagné de l’importance tandis que l’art de l’affiche, un outil de propagande incontournable pendant les deux guerres mondiales, connaît un déclin. Aujourd’hui, dans un

contexte technologique en constante ébullition, les médias numériques se sont vite imposés comme une pratique décisive de l’art militaire.

La peinture

L’art de guerre faisait partie de la culture des peuples autochtones du Canada, en témoignent quelques peaux détaillant des exploits de guerre des Plaines et datant du dix-neuvième et du début du vingtième siècle. Plus de trente tribus des Grandes Plaines d’Amérique du Nord ont employé des pigments de terre pour peindre non seulement sur des peaux servant de parure, mais aussi sur des chemises, des revêtements de tipis (tente d’habitation de forme conique), des doublures et des livres de comptes. Bien qu’il ne nous reste aujourd’hui que peu d’informations sur le sujet, nous savons que les pictogrammes ornant ces objets peints étaient étroitement liés aux traditions orales et ils permettaient à la fois de reconstituer et de commémorer des exploits militaires passés. Dans leur finalité, ces œuvres ne différaient donc guère de celles commandées par leurs colonisateurs.




GAUCHE : Standing Bear (attribué à), Tipi, v.1880, peinture sur toile et structure en bois, Denver Art Museum. DROITE : Standing Bear (attribué à), Tipi (détail), v.1880, peinture sur toile et structure en bois, Denver Art Museum.

Les colons canadiens, pour leur part, considéraient la peinture à l’huile comme la plus haute forme d’art, et la peinture d’histoire comme le genre, ou thème, le plus important. Il n’est donc pas surprenant que la peinture sur toile soit devenue le principal moyen d’expression associé aux trois programmes officiels d’art de guerre canadien au cours du vingtième siècle – le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC), la Collection d’œuvres canadiennes commémoratives de la guerre et le Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC). La peinture domine également dans les œuvres d’art militaires réalisées par des artistes indépendants, non affiliés à ces programmes.

La majorité des œuvres d’art officielles créées pendant et immédiatement après la Première Guerre mondiale sont des peintures de bataille et des portraits, dans lesquels on peut percevoir que certains des artistes canadiens ayant étudié en Europe, comme A. Y. Jackson (1882-1974), Frederick Varley (1881-1969) et Arthur Lismer (1885-1969), ont été influencés par les styles modernes de l’impressionnisme, de l’expressionnisme, voire du cubisme. Pour sa toile *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), 1918, et conformément à sa formation académique, Jackson produit d’abord une esquisse de sa composition qu’il

annote pour préciser les zones de couleur. L’œuvre achevée présente un ciel impressionniste tacheté et agrémenté de délicates touches vaporeuses.




GAUCHE : A. Y. Jackson, *Study for Vimy Ridge from Souchez Valley* (*Étude pour la Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 17 octobre 1917, huile sur panneau, 21,7 x 26,8 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : A. Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley* (*Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 1918, huile sur toile, 86,6 x 112,5 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

La toile de Lismer, *Convoy in Bedford Basin*, (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919, doit également beaucoup à l’impressionnisme son approche en plein air et son coup de pinceau vif, bien que le sujet – des navires peints d’un motif de camouflage « par oéblouissement » – soit redevable au cubisme. Cependant, l’œuvre de Varley, *For What?* (*Pour quoi?*), 1918, emplie de pitié, reflète davantage l’expressionnisme de la fin du dix-neuvième siècle et les paysages lugubres de l’Europe du Nord, qu’il aurait rencontrés lorsqu’il étudiait à Anvers, en Belgique.

La plupart des toiles surdimensionnées de la Première Guerre mondiale présentant des sujets canadiens et ayant été financés par le FSGC ont pour auteurs des peintres britanniques. L’artiste gallois Augustus John (1878-1961) réalise la plus grande d’entre elles, soit une œuvre gigantesque de 3,7 mètres sur 12. Cette murale figurative, intitulée *The Canadians Opposite Lens* (*Les Canadiens face à Lens*), 1918-1960, restera inachevée à la mort de son créateur. La ville de Lens représentait un lieu stratégiquement important pour les Canadiens pendant la guerre, mais la peinture murale, un désordre de ruines, d’arbres brisés, de réfugiés, de soldats se reposant, d’autres blessés, de chevaux et de chariots, ne reflète guère l’ampleur du conflit et ses horreurs quotidiennes. Son collègue Paul Nash (1889-1946), lequel a également travaillé pour le FSGC et qui influencera grandement Jackson, laisse au spectateur une impression fort différente dans *Void* (*Néant*), 1918, un paysage de guerre chaotique empreint d’un sentiment tragique, qui se trouve aujourd’hui au Musée des beaux-arts du Canada.



Augustus John, *The Canadians Opposite Lens* (*Les Canadiens face à Lens*), 1918-1960, fusain et huile sur toile, 3,7 x 12 m, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les peintres canadiens se divisent entre ceux recevant des commandes officielles et les artistes indépendants. Les vastes productions des artistes officiels – elles mesurent presque toutes 80 par 100 centimètres – répondent aux directives techniques stipulées par le programme d’art de guerre; lesquelles fixent également les sujets des œuvres commandées – les soldats, l’équipement, l’entraînement et le terrain, entre autres.

Pour s’assurer que les toiles achevées sont dignes d’être exposées et collectionnées, les officiers historiens appliquent un processus de révision strict pour garantir la précision historique. La méthode est lancée par des croquis saisis sur le vif et, parfois, par des photographies. En préparation de l’invasion du jour J, le 6 juin 1944, Orville Fisher (1911-1999), par exemple, entreprend une démarche innovante en attachant à son poignet de minuscules blocs de papier imperméables[1]. Après avoir remonté la plage à toute vitesse depuis sa péniche de débarquement, il réalise des croquis rapides de la bataille qui se déroule autour de lui en utilisant des matériaux parfaitement secs. Malheureusement, ces dessins ne survivront pas. Plus tard, l’artiste produit de grandes aquarelles loin du front. Il note soigneusement au dos l’heure, la date, le lieu, l’événement et le nom des unités représentées.





GAUCHE : Orville Fisher, *Prisoners of War from the Falaise Pocket* (*Prisonniers de guerre de la poche de Falaise*), 1944, aquarelle sur papier, 38,2 x 57 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Orville Fisher, *Prisoners of War, the Falaise Pocket* (*Prisonniers de guerre, poche de Falaise*), 1945, huile sur toile, 81,5 x 101,3 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Les officiers historiens attachés aux mêmes unités que les artistes évaluent leurs œuvres sur papier pour s'assurer de leur exactitude et du bon respect des règles de la censure avant de les envoyer à Londres, où les artistes s'en inspirent par la suite pour produire un certain nombre de peintures à l'huile – par exemple, la représentation par Fisher, des prisonniers de guerre après la bataille de la poche de Falaise dans la bataille de Normandie, en une esquisse de 1944 et une peinture de 1945. En 1946, de retour au Canada, vingt-trois artistes officiels travaillent à Ottawa, dans des ateliers fournis par le gouvernement, dont Alex Colville (1920-2013) pour *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946, et Jack Nichols (1921-2009) pour *Drowning Sailor* (*Noyade d'un marin*), 1946.

Une hétérogénéité ressort des peintures des artistes civils et militaires non officiels de la Seconde Guerre mondiale, car elles n'étaient pas soumises aux exigences institutionnelles. Ainsi, l'œuvre *Beat the Promise* (*Surpassez la promesse*), 1943, du pionnier moderniste Lowrie Warrener (1900-1983), montre, de manière abstraite, une ouvrière d'usine de dos, enveloppée de musique d'ambiance et de messages de propagande suggérés par des mots dans l'image et diffusés, semble-t-il, pour étouffer le bruit des machines. *The Soldier's Wife* (*La femme du soldat*), 1941, d'Elizabeth Cann (1901-1976), capture de manière poignante la peur de perdre son partenaire que vivent les épouses de militaires en service. Et, dans l'autoportrait militaire *Airburst Ranging Observer* (*Observateur de la portée des éclatements aériens*), 1944, Alan Collier (1911-1990) se représente avec les outils qu'il utilisait en tant que membre d'une équipe d'artillerie royale canadienne. Sur le trépied devant lui figure un théodolite, un instrument de précision servant à mesurer les angles pour faciliter la cartographie. Le cercle au-dessus de sa tête offre au spectateur la vue depuis le viseur de l'appareil.





GAUCHE : Lowrie Warrener, *Beat the Promise* (*Surpassez la promesse*), 1943, huile sur toile, 51,4 x 71,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Alan Collier, *Airburst Ranging Observer* (*Observateur de la portée des éclatements aériens*), 1944, tempera à l'œuf sur masonite enduit de gesso, 122,5 x 91,5 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

La grande majorité des artistes qui ont participé au Programme d'aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC) après la Seconde guerre mondiale étaient peintres. C'est le cas de Réal Gauthier (1933-2017) dont l'œuvre picturale documentaire *Paphos Gate, C-73 Observation Post, Cyprus* (*Porte de Paphos, poste d'observation C-73, Chypre*), 1990, représente l'une des trois étroites portes ou arches vénitiennes en pierre du seizième siècle menant à Nicosie, à côté d'une nouvelle route taillée dans les murs originaux de la ville. Un véhicule blanc des Nations Unies garé à côté de la porte sert visiblement de poste d'observation.

En revanche, les peintures indépendantes sur des thèmes militaires produites à cette période étaient généralement réalisées au Canada où elles se trouvaient souvent associées à des organisations telles que celle connue aujourd’hui sous le nom d’Association canadienne des artistes de l’aviation – un exemple typique de ces productions est *Over the Back Forty* (*Survoler l’arrière des terres*), 1987, de Don Connolly (né en 1931), qui représente un vol dans l’Arctique.





GAUCHE : Réal Gauthier, *Paphos Gate, C-73 Observation Post, Cyprus* (*Porte de Paphos, poste d’observation C-73, Chypre*), 1990, acrylique sur toile, 56,2 x 76 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Don Connolly, *Over the Back Forty* (*Survoler l’arrière des terres*), 1987, acrylique sur carton pour affiche, 66 x 66 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

La peinture demeure à ce jour représentée au sein du Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC), lancé en 2001. Parmi quelques exemples, citons le paysage de glace lyrique vu à vol d’oiseau *Kaskawulsh III 60°44’N; 138°04’W*, 2014, de Leslie Reid (née en 1947); l’évocateur *Ready State* (*Prêt*), 2013, de Scott Waters (né en 1971), qui montre l’intérieur sombre d’un avion de transport militaire CC-177 Globemaster III; et, le saisissant *What They Gave* (*Ce qu’ils ont donné*), 2006, de Gertrude Kearns (née en 1950), une ancienne artiste du PAFC qui a cependant réalisé cette œuvre de façon indépendante. Les trois artistes peignent de manières très différentes pour créer des effets qui vont de la délicatesse et de la subtilité chez Reid, à la douceur presque photographique dans le travail de Waters, en passant par le côté dramatique et gestuel de la composition de Kearns.



Leslie Reid, *Kaskawulsh III 60°44'N; 138°04'W*, 2014, huile et mine de plomb sur toile, 81,3 x 127 cm, Affaires mondiales Canada, collection d'art visuel, Ottawa.

Sans aucune expérience des programmes d'art militaire du Canada, l'artiste cri Kent Monkman (né en 1965) peint des œuvres puissantes, qui commentent à elles seules l'expérience autochtone du colonialisme militaire, comme *Miss Chief's Wet Dream* (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018. Les peintures dont disposent les peintres d'aujourd'hui, et dont Monkman fait usage, se distinguent nettement de celles utilisées par les artistes d'autrefois, principalement en raison de préoccupations liées à l'environnement ou à la santé. Les couleurs à base de plomb, par exemple, sont désormais interdites dans de nombreux pays développés, et les nouveaux types d'acrylique ne nécessitent pas de diluants toxiques pour nettoyer les pinceaux, les couteaux et les palettes.

La sculpture

Nous savons, d'après les traces du passé, que les peuples autochtones du Canada étaient depuis des temps immémoriaux d'excellents sculpteurs sur pierre et sur bois. Toutefois, l'art de guerre de ces derniers se concentrait surtout sur la décoration d'armes et d'objets fonctionnels connexes, comme des canots, des gourdins et des pagaies, devenus rares au fil des siècles. Les calumets de la paix étaient également sculptés dans la pierre, comme le Calumet tortue, 1600-1650, une œuvre Haudenosaunee d'un auteur inconnu conservée dans la collection du Musée royal de l'Ontario.

Si on trouve des sculptures commémoratives coloniales antérieures à la Première Guerre mondiale – notamment les œuvres associées à la guerre d'Afrique du Sud (1899-1902) – cette période marque un point culminant pour la sculpture au Canada. Presque toutes les villes et tous les villages du pays ont érigé un monument historique rappelant le conflit, généralement, quoique pas

toujours, figuratif. Ces monuments constituent des lieux de mémoire et un endroit où mener les futures cérémonies du jour du Souvenir. Bien que les sculpteurs canadiens aient percé dans le métier grâce aux commandes, au moins la moitié des œuvres sont importées d’Italie et d’autres pays. Le célèbre sculpteur romantique français Auguste Rodin (1840-1917) a influencé de nombreux praticiens occidentaux spécialisés dans la création de monuments commémoratifs de guerre en bronze et en pierre, notamment par les figures grandeur nature de son œuvre *Les Bourgeois de Calais*, 1884-1895, à l’air à la fois tragique et résolu, qui ont popularisé une forme de sculpture chargée de sens.



Calumet tortue, Haudenosaunee, 1600-1650, pierre, 13 x 8,5 cm, Musée royal de l’Ontario, Toronto.

Grief (*La misère du siècle*), 1918, de Frances Loring (1887-1968), montrant une femme affaissée par le chagrin, offre un exemple de ce type d’expression vibrante d’émotion. Loring et sa partenaire, Florence Wyle (1881-1968), avaient obtenu une importante commande dans le cadre du programme du Fonds de souvenirs de guerre canadiens en 1918 pour créer quatorze figures en bronze de travailleurs sur le front intérieur.

Allégorie de la guerre, v.1912-1917, du sculpteur québécois Alfred Laliberté (1878-1953), est une étude romantique en plâtre traversée d’un symbolisme explicite, qui rassemble un groupe de soldats protégés par une figure ailée et qui est traversée d’un symbolisme explicite. On trouve le même sentiment dans le redoutable guerrier en bronze *1914*, v.1918, d’Henri Hébert (1884-1950), en train vraisemblablement de plonger son épée dans un autre corps. Le sculpteur d’origine allemande Emanuel Hahn (1881-1957) s’inspire de Moloch, divinité cananéenne figurant dans l’Ancien Testament et associée au sacrifice des enfants, pour son émouvant modèle en plâtre, *War the Despoiler* (*La guerre spoliatrice*), 1915, où le monstre dévore de jeunes victimes du conflit.

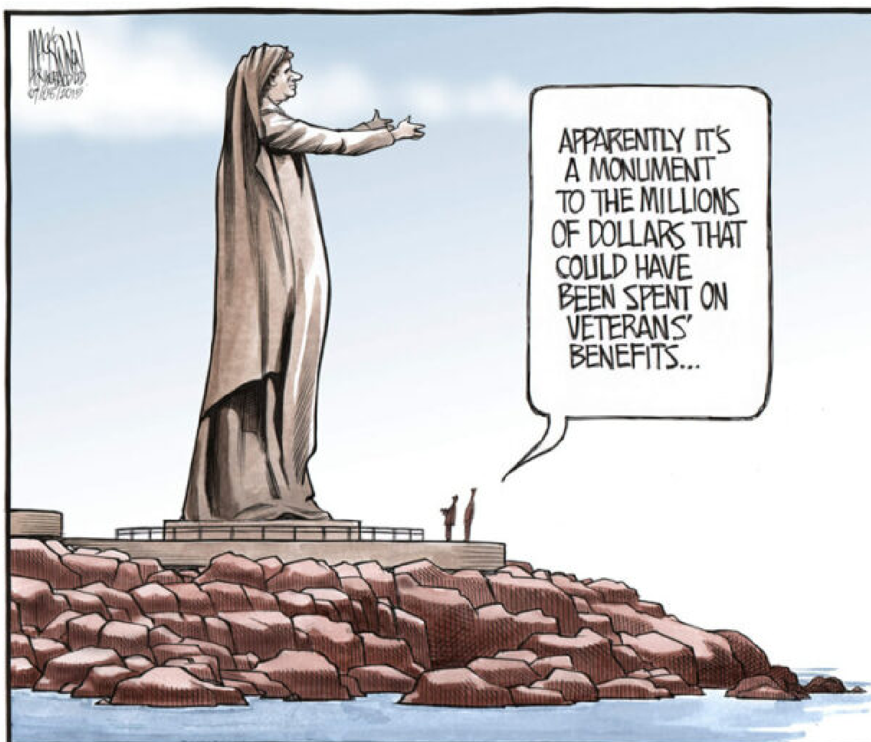



GAUCHE : Alfred Laliberté, *Allégorie de la guerre*, v.1912-1917, plâtre avec peinture, 47,1 x 50,6 x 14,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Henri Hébert, *1914*, v.1918, bronze, 35,8 x 24,3 x 40,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L’identité nationale et la bravoure passée sont des thèmes déterminants de la sculpture militaire commémorative figurative, comme dans l’œuvre *Dollard des Ormeaux*, 1916, de Louis-Philippe Hébert (1850-1917) (le père d’Henri), qui représente un héros historique français dont l’effigie dressée devait encourager la participation réticente du Québec aux côtés des Britanniques pendant la Première Guerre mondiale. Après le conflit, Robert Tait McKenzie (1867-1938) crée pour sa part des monuments commémoratifs de guerre mais aussi de petites sculptures personnelles telles que *Captain Guy Drummond* (*Capitaine Guy Drummond*), après avril 1915, et *Wounded* (*Blessé*), 1921, qui reflètent de façon émouvante les conséquences de la bataille.

Les sculptures de guerre les plus connues du Canada sont les vingt figures allégoriques du Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936, de Walter S. Allward (1874-1955), dressé au sommet de la crête de Vimy, en France. Ce monument figuratif, imprégné de symbolisme religieux, présente visuellement aux spectateurs des concepts abstraits associés à la guerre, tels que le courage, la tristesse, le chagrin, l’endurance, la peur et la douleur. Allward espérait que les visiteurs puiseraient un réconfort pour leur perte personnelle dans la figure maternelle centrale, *Canada Mourning Her Fallen Sons* (*Le Canada pleurant ses fils disparus*), et dans l’expérience collective vécue à travers la contemplation de ce puissant emblème de deuil national. *Canada Bereft* (*Le Canada en deuil*), v.1921, constitue le modèle original à petite échelle de cette vaste figure. La caricature de MacKinnon montre que l’image emblématique du Canada pleurant ses morts a plus tard inspiré un projet de mémorial de guerre en Nouvelle-Écosse qui n’a finalement jamais été construit.





GAUCHE : Walter S. Allward, maquette initiale de la statue *Canada Bereft* (*Le Canada en deuil*), v.1921, plâtre, 45,5 x 28,5 x 13,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Bruce MacKinnon, *Mother Canada* (*Mère Canada*), 2015.

Bon nombre de ces monuments, dont le Monument commémoratif de guerre du Canada à Ottawa, 1926-1932, dévoilé en 1939, n'ont été achevés que juste avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Un climat de désillusion s'était installé à la fin de la Première Guerre, dissuadant les dirigeants du pays d'investir dans de nouvelles grandes commandes d'édifices décorés de sculptures. Aussi les dates et les noms ont-ils simplement été ajoutés aux monuments existants en fonction des besoins. Deux œuvres, cependant, font figure d'exception : la première, le *Cénotaphe de Chicoutimi*, 1958, réalisé par Armand Vaillancourt (né en 1929), sculpture abstraite commémorant la paix suivant les deux guerres mondiales; la seconde, le Monument national érigé en l'honneur des anciens combattants autochtones, création du sculpteur cri Noel Lloyd Pinay (né en 1955) de la Première Nation Peepeekisis de la Saskatchewan inaugurée en 2001.

Dans le Programme d'aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC) de l'après-guerre, la sculpture brille par son absence, et si on la trouve parfois dans le Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC), elle demeure rare. Le premier sculpteur sélectionné par le PAFC se nomme François Béroud (né en 1961) : il est l'auteur de l'œuvre abstraite en acier inoxydable le *HMCS Toronto* (*NCSM Toronto*), 2005. Plus récemment, Maskull Lasserre (né en 1978), deux fois participant au PAFC, a conçu un ensemble impressionnant d'œuvres sculptées sur le thème du conflit. Sa méditation pesante sur la sécurité en temps de guerre, intitulée *Safe* (*Coffre-fort*), 2013, est constituée d'un véritable coffre-fort dans le ventre duquel est reproduit l'intérieur d'un véhicule blindé léger, ou VBL.



Maskull Lasserre, *Safe* (*Coffre-fort*), 2013, techniques mixtes, acier et peinture, 146,5 x 101,2 x 97 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

L’estampe et le dessin

La peinture *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, de Benjamin West (1738-1820), a généré la première gravure largement diffusée d’une œuvre consacrée à un thème canadien. À cette même époque, bon nombre des artistes soldats formés à la Woolwich Academy et envoyés en territoire britannique d’Amérique du Nord font transposer leurs dessins et leurs aquarelles en estampes pour les vendre à leur retour en Angleterre. Au Canada, cependant, ces documents circulent peu, et la population croissante ignore presque tout de cette vie de soldat. Vers la fin du dix-neuvième siècle, l’industrie canadienne de l’illustration se renforce grâce à l’immigration.

Pour différentes raisons, au cours des deux guerres mondiales, les autorités gérant le Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) et la Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre soutiennent la production d'estampes originales d'artistes et la reproduction mécanique de leurs œuvres[2]. Comme le FSGC devait se suffire à lui-même, la vente d'estampes associées aux commandes de peintures ou de dessins de plus grande envergure s'avère utile – citons en exemple l'estampe de l'imposante peinture de ruines *The Cloth Hall, Ypres* (*La Halle aux draps, Ypres*), v.1918, de James Kerr-Lawson (1862-1939). Par ailleurs, Arthur Lismer réalise une série de seize lithographies illustrant l'activité navale dans le port d'Halifax mais elles se vendent difficilement à l'époque. En effet, bon nombre des reproductions en couleur des principales œuvres de la Première Guerre mondiale, peintes pour la plupart par des artistes britanniques, demeurent invendues pendant des décennies[3]. Au pays, l'humeur n'est alors plus à la guerre.



James Kerr-Lawson, *The Cloth Hall, Ypres* (*La Halle aux draps, Ypres*), v.1918, encre sur papier, 49 x 61 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Durant la Seconde Guerre mondiale, le financement du programme de Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre est assuré par le gouvernement : par conséquent, nul besoin de trouver des fonds privés pour maintenir à flot le projet d'art de guerre. Certaines personnes associées au programme promeuvent des projets d'art graphique connexes, notamment des affiches et des reproductions[4]. Publiées par l'imprimerie torontoise Sampson-Matthews, ces images sont destinées à être distribuées pendant le conflit dans les casernes et les bureaux militaires, mais on pouvait également les acheter pour les écoles, les bibliothèques, les banques, les compagnies d'assurance et les magasins. En 1943, les tirages sont affichés dans les vitrines des magasins Eaton d'un océan à l'autre.

Ces reproductions – dont la majorité représente des paysages canadiens – connaissent un succès en termes de diffusion, puisque près de 11 000 affiches ont circulé dans les bases des Forces canadiennes et dans d'autres endroits. La composition en apparence la plus militaire d'entre toutes, *Halifax Harbour [North and Barrington Streets]* (*Le port d'Halifax [Les rues North et Barrington]*), v.1944, de Leonard Brooks (1911-2011), provient de l'une de ses peintures officielles. Parmi les autres, citons *A Caledon Farm in May* (*Ferme de Caledon en mai*), 1945, de Paraskeva Clark (1898-1986); *Sugar Time, Quebec* (*Le temps des sucres, Québec*), 1944, d'Albert Cloutier (1902-1965); et *Mist Fantasy* (*Fantaisie de brume*), 1943, de J. E. H. MacDonald (1873-1932). La propagande constitue manifestement le plus important moteur des œuvres de guerre de l'époque. Aussi le programme sert-il le bien public en renforçant le moral des civils et des

militaires par l’art. Il fournit également un revenu modeste à certains artistes : les contributeurs reçoivent dix tirages qu’ils peuvent vendre eux-mêmes et une redevance de cinquante cents sur chaque tirage vendu aux programmes scolaires[5].




GAUCHE : Leonard Brooks, *Halifax Harbour [North and Barrington Streets]* (*Le port d’Halifax [Les rues North et Barrington]*), v.1944, encre sur papier, 54,3 x 72,5 cm, collection Sampson-Matthews, Bibliothèque et Archives, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Paraskeva Clark, *A Caledon Farm in May* (*Ferme de Caledon en mai*), 1945, sérigraphie sur papier, 76,2 x 101,6 cm, collection Sampson-Matthews, Bibliothèque et Archives, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Quelques artistes choisissent de produire des estampes originales sous forme de lithographies, et de gravures à l’eau-forte et à la pointe sèche, motivés par des aspirations personnelles et, peut-être, par le désir de gagner un peu d’argent. Ainsi, par exemple, la lithographie *Crankshaft for Corvette, Marine Engine* (*Vilebrequin pour corvette, moteur marin*), 1942, un tirage à quatre exemplaires, a été créé par l’artiste de guerre officiel Carl Schaefer (1903-1995) à partir d’un dessin à l’encre et au lavis réalisé lors d’une visite à l’usine de fabrication d’armes John Inglis and Company à Toronto la même année.

En outre, pendant la Première Guerre mondiale, un certain nombre d’artistes de guerre officiels, comme Frederick Varley, dénichent un emploi dans le domaine de l’art commercial en illustrant des articles ou en fournissant des bandes dessinées pour les magazines canadiens. Varley illustre la courte histoire de guerre « Peach » du soldat-journaliste Carlton McNaught pour le *Canadian Magazine* en décembre 1918.





GAUCHE : Molly Lamb Bobak, « Girl Takes Drastic Step! (Une jeune femme prend une décision radicale!) », 25 novembre 1942, tiré du journal de guerre de l’artiste *W110278: The Personal War Records of Private Lamb M.*, 1942-1945, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Page tirée de la bande dessinée autobiographique de David Collier *CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story* (2011).

Pour son plaisir personnel, la peintre de la Seconde Guerre mondiale Molly Lamb Bobak (1920-2014) a tenu un journal illustré qui a été publié en 1992 sous le titre *Double Duty: Sketches and Diaries of Molly Lamb Bobak, Canadian War Artist*. *CHIMO* (2011) (le surnom, le cri de ralliement et la mascotte du Génie militaire canadien), du soldat et dessinateur du Programme d’arts des Forces canadiennes, David Collier (né en 1963), s’apparente à l’œuvre de Bobak sur le plan formel : il s’agit d’un roman graphique et d’un récit autobiographique racontant l’histoire de l’artiste et sa décision de se réengager dans l’Armée canadienne et de suivre à nouveau l’entraînement de base à l’âge de quarante ans, et ce, afin de se rendre ultimement en Afghanistan.

En revanche, les dessins produits par les artistes de guerre connaissent une histoire très différente. Au cours du vingtième siècle et même avant, la plupart des peintures à l’huile et des sculptures militaires commandées officiellement sont fondées sur la production de dessins préparatoires, d’esquisses et d’aquarelles. Ces travaux préliminaires n’intéressaient généralement pas les autorités pour leurs acquisitions et ce n’est que bien plus tard, ou après la mort des artistes, qu’ils ont intégré les collections publiques, si même ils avaient été conservés. Parmi les meilleurs exemples, citons les centaines d’esquisses préliminaires associées à l’art de la Seconde Guerre mondiale d’Alex Colville (1920-2013), ajoutées aux collections du Musée canadien de la guerre en 1982, ou le carnet de croquis de la Première Guerre mondiale de Cyril Barraud (1877-1965), ajouté en 1989.


André Biéler, *Arras, Ruins* (*Les ruines d’Arras*), 1917, encre, stylo et aquarelle sur papier, 17,1 x 21,7 cm, collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Jusqu’à récemment, l’art des soldats, réalisé essentiellement sur papier, n’était ni collectionné ni identifié. Non seulement les autorités le considéraient comme amateur dans de nombreux cas, mais elles le jugeaient d’intérêt personnel plutôt que national. Toutefois, reflétant l’évolution et l’élargissement récents des considérations sur la culture visuelle en temps de guerre, l’art des soldats est une composante majeure de l’exposition itinérante *Witness: Canadian Art of the First World War* (Témoin : Art canadien de la Première Guerre mondiale), 2014-2019. Comme exemples typiques de cet art de guerre, citons le dessin détaillé *Arras Ruins* (*Les ruines d’Arras*), 1917, d’André Biéler (1896-1989); les remarquables carnets de croquis de la Première Guerre mondiale d’Edwin Holgate (1892-1977); ainsi que les dramatiques esquisses vraisemblablement fondées sur des témoignages visuels, tel *Trench Fight* (*Combat dans les tranchées*), 1918, de l’artilleur et illustrateur Harold Mowat (1879-1949)[6].

L’estampe et le dessin commerciaux sont devenus d’importants piliers de la société inuite au vingtième siècle et les sujets initiaux de ces images étaient le plus souvent nourris de la culture traditionnelle de la chasse et de la pêche. Toutefois, au début du siècle suivant, le PAFC encouragera de façon unique un artiste inuit bien connu de Kinngait (Cape Dorset) à produire un dessin sur un sujet neuf, inspiré de son service militaire en tant que ranger canadien. Sous-élément de la Réserve de l’Armée canadienne, les rangers vivent et travaillent dans des régions éloignées, isolées et côtières. Le délicat dessin *Rangers*, 2010, réalisé aux crayons de couleur par Tim Pitsiulak (1967-2016), représente des rangers déchargeant des bateaux. Annie Pootoogook (1969-2016) a elle aussi été inspirée par ces individus en service, en témoigne *Junior Rangers* (*Jeunes rangers*), 2006, qui figure deux jeunes rangers en pause à la maison.



Annie Pootoogook, *Junior Rangers* (*Jeunes rangers*), 2006, crayon de couleur et encre sur papier, 50,8 x 66 cm, collection de Stephanie Comer et Rob Craigie.

L’affiche

Les premières affiches de guerre, qui datent du dix-neuvième siècle au Canada colonial, sont des affiches in-plano – des annonces officielles imprimées dans des centres d’éditions employant la typographie. Au fur et à mesure que la technologie progresse, au début du vingtième siècle, elles évoluent pour aboutir à une composition misant sur une image proéminente accompagnée de courtes légendes. Lors de la Première Guerre mondiale, le Canada a eu recours à des affiches très efficaces pour inciter la population à s’enrôler, obtenir des prêts de guerre, encourager la conservation et communiquer les politiques nationales acceptables en matière de guerre. Sur le plan thématique, la plupart de ces affiches font appel au patriotisme, à l’impérialisme, ou au sacrifice, par le biais d’une imagerie et de textes assez traditionnels. Parmi les artistes qui en ont assuré la conception, on compte J. E. H. MacDonald et Arthur Keelor (1890-1953). L’affiche quelque peu romantique de MacDonald, *Canada and the Call* (*Le Canada et l’appel*), 1914, annonce une exposition de peintures canadiennes destinée à recueillir de l’argent pour le Fonds patriotique canadien, dont la mission consiste à apporter une aide financière et sociale aux familles des soldats. La spectaculaire affiche de collecte de fonds de Keelor, *Pour développer l’industrie, souscrivez à l’emprunt de la Victoire*, v.1917, présente de fortes lignes diagonales et verticales, un lettrage audacieux et des couleurs primaires intenses qui lui confèrent une touche contemporaine.



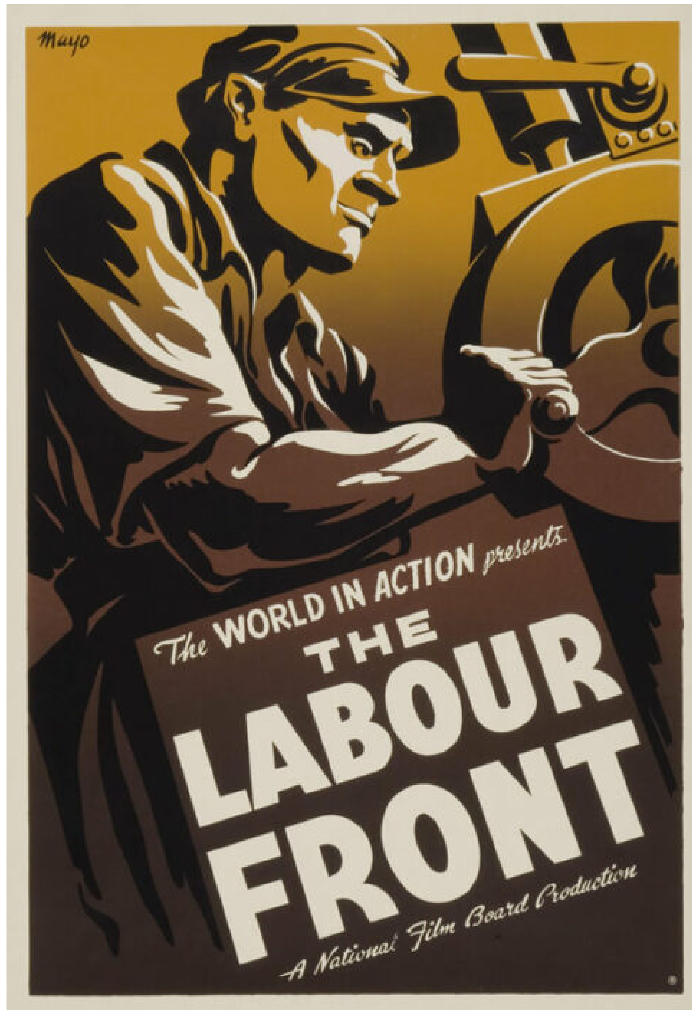


GAUCHE : Arthur Keelor, *Pour développer l'industrie, souscrivez à l'emprunt de la Victoire*, v.1917, encre sur papier, 92 x 62 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Hubert Rogers, *Attaque sur tous les fronts*, 1943, encre sur papier, 91,5 x 61 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Parmi les concepteurs graphiques associés à la Seconde Guerre mondiale, on compte notamment l'architecte et illustrateur montréalais Harry Mayerovitch (1910-2004), l'illustrateur torontois Clarence Charles Shragge (1904-1969) et l'artiste de l'Île-du-Prince-Édouard Hubert Rogers (1898-1982). Tous deux ont travaillé pour la Commission d'information en temps de guerre, créée en 1942 afin de mieux coordonner la propagande pour l'effort de guerre du Canada, qui se développe rapidement[7]. Ainsi, l'œuvre de Rogers, *Attaque sur tous les fronts*, 1943, qui représente un soldat armé d'une mitrailleuse, un ouvrier industriel d'une riveteuse pneumatique et une femme d'une houe, témoigne de l'expansion fulgurante des Forces armées canadiennes contraignant les industries essentielles, comme l'agriculture, à recruter des femmes et des travailleurs masculins plus âgés[8]. Comme l'illustre l'affiche, ces travailleurs revêtaient une importance égale dans l'effort de guerre collectif.

Alors qu'il est directeur de la section des arts graphiques de la Commission d'information en temps de guerre, Mayerovitch conçoit *I was a Victim of Careless Talk* (*J'ai été victime d'indiscrétions*), 1943, une image terrifiante d'un homme mort accusant les spectateurs d'avoir causé sa perte en mer par leurs commérages. Le thème attire l'attention sur les difficultés rencontrées par les marins canadiens pendant la bataille de l'Atlantique, et la force de sa composition emprunte directement aux affiches de films de monstres d'Hollywood, en particulier à *Frankenstein* (1931). À bien des égards,

cependant, la Seconde Guerre mondiale marque la fin de l’influence de l’affiche dans les situations de conflit. Avec le développement de la télévision, cette dernière cesse de s’imposer comme arme de propagande de prédilection du monde occidental.





GAUCHE : Harry Mayerovitch, *The Labour Front* (*Le Front du travail*), 1943, sérigraphie, 106,3 x 71 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Clarence Charles Shragge, *Shoulder to Shoulder Canadian Women’s Army Corps* (*Côte à côte, Service féminin de l’Armée canadienne*), s.d., encre sur carton, 35,5 x 25,5 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

La photographie et le numérique

Dès son invention en 1839, la photographie est employée comme outil documentaire en temps de guerre. Dans le Canada colonial, les appareils ont servi à documenter les escarmouches et les conflits depuis la Confédération en 1867, notamment les raids des Fenians, la rébellion du Nord-Ouest (aujourd’hui connue sous le nom de résistance du Nord-Ouest) et la guerre des Boers. La photographie offre la possibilité de documenter en détail les sites de bataille, les régiments de soldats, les commandants, les positions fortifiées et les conséquences des batailles, bien que pendant des décennies, elle ait été modelée sur les traditions établies de l’art de guerre peint. Les généraux sont photographiés arborant le même air important que dans les portraits, les images de sites de bataille dévastés imitent les vastes panoramas peints de l’époque, et les clichés de bâtiments bombardés et de paysages en ruines s’inspirent des conventions picturales pour évoquer la mort, le chagrin et le deuil.

Trois photographies captées pendant la Première Guerre mondiale par le photographe officiel anglais William Rider-Rider (1889-1979) prouvent cette

connivence : le panorama sombre de *Champ de boue après la bataille de Passchendaele*, 1917, reprend l'imagerie des champs de bataille; *La ville d'Ypres détruite, avec la cathédrale, les Halles aux Draps et des troupes canadiennes qui circulent*, 1917, convainc de la puissance émotive des ruines; et le portrait intitulé *Le général Currie et le général MacBrien lors d'une simulation d'attaque près du front canadien*, 1917, donne une idée du pouvoir d'influence admiré chez les commandants.





GAUCHE : *La ville d'Ypres détruite, avec la cathédrale, les Halles aux Draps et des troupes canadiennes qui circulent*, novembre 1917, photographie de William Rider-Rider, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : *Le général Currie et le général MacBrien lors d'une simulation d'attaque près du front canadien*, 1917 photographie de William Rider-Rider, collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Cela dit, la photographie peut aussi être physiquement altérée par manipulation, recadrage, trucage, et sa signification elle-même peut varier dépendamment du contexte de sa présentation. Au Canada, les exemples les plus flagrants sont ceux du photographe officiel anglais Ivor Castle (1877-1947), un maître de l'image composite, entre autres auteur de l'imposante photographie née de ce procédé et intitulée *The Taking of Vimy Ridge* (*La prise de la crête de Vimy*), 1917, soit le clou d'une exposition de photos de guerre canadiennes à Londres présentée trois mois seulement après la victoire canadienne[9].

Un certain nombre d'artistes s'inspirent de photographies officielles pour leurs peintures. Ainsi Frederick Varley use-t-il de la même photographie officielle pour élaborer certaines des figures dans *The Sunken Road* (*Le chemin enfoncé*), 1919, et dans *German Prisoners* (*Prisonniers allemands*), v.1919[10]. Cependant, lorsque Varley se sert d'une photographie officielle comme matériau source, cela s'accompagne toujours d'un recours à des croquis réalisés sur place et à des souvenirs de scènes qu'il consigne dans des lettres destinées à sa femme et à d'autres personnes.





GAUCHE : *Le champ de bataille après une charge canadienne*, 1916, photographie de William Ivor Castle, collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Frederick Varley, *German Prisoners* (*Prisonniers allemands*), v.1919, huile sur toile, 127,4 x 183,7 cm, collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Qu’elles soient officielles ou personnelles cependant, les photographies de la Seconde Guerre mondiale s’inscrivent essentiellement dans le genre documentaire – citons nommément le célèbre portrait de Winston Churchill réalisé en 1941 par Yousuf Karsh (1908-2013). Équipés d’appareils photo, plusieurs artistes picturaux officiels tirent parti de cette technologie pour élaborer leurs compositions, tel Alex Colville pour son tableau *Corps dans une fosse, Belsen*, 1946[11]. Certains artistes indépendants, comme Jack Shadbolt (1909-1998), s’inspirent de leurs souvenirs de photographies de l’Holocauste pour créer des chefs-d’œuvre d’après-guerre, comme *Dog Among the Ruins* (*Chien parmi les ruines*), 1947.

La photographie est utilisée dans la conception d’affiches : pensons par exemple à l’affiche de recrutement du Service féminin de l’Armée canadienne intitulée *Why Aren’t You in Uniform?* (*Pourquoi n’êtes-vous pas en uniforme?*), v.1941-1945, laquelle montre une membre du Service féminin de l’Armée canadienne penchée sur le moteur d’un véhicule. Les noms du concepteur, du photographe et de l’éditeur ne figurent pas sur l’affiche, ce qui témoigne peut-être du statut inférieur accordé à l’époque à ce mode d’expression. Les photographies les plus célèbres de cette période sont sans doute celles figurant Veronica Foster, « la fille à la mitraillette », prises sous les auspices du Service de la photographie de l’Office national du film du Canada en 1941. L’identité du photographe demeure inconnue.





GAUCHE : *Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada*, 1941, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Yousuf Karsh, *Winston Churchill*, 1941, épreuve à la gélatine argentique, 50,2 x 40,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

De nos jours, les participants au Programme des arts des Forces canadiennes (PAFC) se répartissent presque également entre photographes et peintres. Parmi les photographes, on compte l’artiste métisse Rosalie Favell (née en 1958), qui, en 2017, photographie un certain nombre de rangers canadiens dans leur environnement nordique, notamment la rayonnante *Ranger Sheila Kadjuk (Chesterfield Inlet) 1st Canadian Ranger Patrol Group, Rankin Inlet, Nunavut* (*Ranger Sheila Kadjuk (Chesterfield Inlet) du 1er Groupe de patrouilles des rangers canadiens, Rankin Inlet, Nunavut*). Cette image montre le lien inextricable qui rattache l’art de guerre à la photographie, et ce, de plus en plus

à l'ère du numérique. Aujourd'hui, le monde mise sur la photographie, qu'elle soit fixe, animée ou numérisée, pour lever le voile sur les horreurs des conflits planétaires et les expériences des militaires, et la photographie en vient à composer le vocabulaire de l'art de guerre. Elle représente une source d'inspiration, à l'instar de la peinture militaire pour les photographes actifs il y a près de deux cents ans.

Néanmoins, de nombreux photographes continuent d'explorer les questions liées à l'authenticité de leur moyen d'expression. *Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986]* (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992, du vancouvérois Jeff Wall (né en 1946), constitue un essai remarquable sur la perméabilité de l'art, de la vérité, de l'histoire et de la photographie. Wall puise dans la peinture d'histoire pour cette photographie d'un événement dont il n'a jamais été témoin, une scène qu'il a seulement imaginée. Dans la réalité, les morts ne communiquent pas entre eux; or dans la photographie de Wall, les treize soldats soviétiques, parfois gravement blessés, se prélassent et discutent autour d'un cratère d'obus. Ici, la guerre se trouve normalisée, voire banalisée, mais Wall, en se prêtant à l'exercice et à travers cet univers absurde, montre à quel point celle-ci est en fait anormale.



Leslie Hossack, *Blast Tunnel, The Diefenbunker, Ottawa* (*Tunnel d'entrée à l'épreuve des explosions, le Diefenbunker, Ottawa*), 2010, photographie, dimensions variables, collection de l'artiste.

Dans *Kandahar International Airport* (*Aéroport international de Kandahar*), 2009, de la photographe du PAFC Althea Thauberger (née en 1970), douze femmes soldats armées et souriantes courent vers le spectateur sur le tarmac d'une zone de guerre. Elles portent leurs uniformes et leurs armes dans un lieu bien réel :

l’artiste s’est contentée de diriger leur course. Pour les spectateurs nourris d’idées préconçues sur l’environnement militaire, cette scène ne semble pas normale et, pourtant, son contenu est exact et véritable. De même, Leslie Hossack (née en 1947) retranche tout signe de vie humaine de ses images afin d’en accroître les qualités atmosphériques intenses, voire inquiétantes, comme on peut le voir dans *Blast Tunnel, The Diefenbunker, Ottawa* (*Tunnel d’entrée à l’épreuve des explosions, le Diefenbunker, Ottawa*), 2010, qui représente un bunker nucléaire datant de la guerre froide.

Film, vidéo et télévision

La production de films parrainée par le gouvernement pour documenter l’expérience militaire canadienne a commencé au début de 1915 : aujourd’hui, la collection de Bibliothèque et Archives Canada comporte près de 21 000 mètres de film sur la Première Guerre mondiale. *Lest We Forget*, 1934, un des premiers grands documentaires sur la participation canadienne à cette guerre, est composé d’une grande partie de ces séquences[12].





GAUCHE : Jane Marsh Beveridge, *Women are Warriors* [v.f. *Les femmes dans la mêlée*] (photographie de film), 1942, court métrage, 16 min, Office national du film du Canada, Montréal. DROITE : Jane Marsh Beveridge, *Wings on Her Shoulder* [v.f. *Nos femmes ailées*] (photographie de film), 1943, court métrage, 10 min, Office national du film du Canada, Montréal.

Au cours de la première année de la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement crée l’Office national du film (ONF), qui remplace le Bureau de cinématographie du gouvernement canadien. L’ONF lance une série populaire intitulée *Canada Carries On* (v.f. *En avant Canada*), 1940-1959. Dirigée par le cinéaste pionnier écossais John Grierson (1898-1972), la série se veut avant tout propagandiste et vise à remonter le moral du public canadien; quelque huit cents cinémas à travers le Canada ont reçu un nouvel épisode chaque mois. La cinéaste canadienne Jane Marsh Beveridge (1915-1998) réalise de nombreux épisodes avant de démissionner de l’ONF en 1944. On se souvient surtout de ceux qu’elle a signés portant sur les femmes et la guerre : *Les femmes dans la mêlée* (1942); *Carrières de femmes* (1943); et *Nos femmes ailées* (1943).

Fondée en 1941 par le ministère de la Défense nationale, l’Unité de film de l’Armée canadienne (UFAC) travaille de façon indépendante. Contrairement à celles de l’ONF, ses images sont l’œuvre de plus de deux cents soldats, marins et aviateurs canadiens employés comme caméramans de combat et filmant en temps réel derrière les lignes et au front. En tout, l’UFAC a produit plus de deux mille histoires sur l’Armée canadienne en temps de guerre. La série *Canadian Army Newsreels*, 1942-1945, distribuée à l’échelle internationale, est l’œuvre qui connaît la plus grande portée parmi toutes celles de l’unité. Chaque bobine comporte entre cinq et dix parties et celles-ci durent toutes quelques minutes. Le *Newsreel n° 65* comprend un reportage sur les artistes officiels canadiens Alex Colville et Bruno Bobak (1923-2012), qui ont réalisé des croquis près des champs de bataille[13].

À l’époque, un important conflit oppose l’ONF et l’UFAC : les deux entités se disputaient le contrôle de la documentation filmée du Canada en guerre.

Jusque dans les années 1970, la machine hollywoodienne américaine étouffe les longs métrages canadiens sur le thème de la guerre, exception faite de *Carry on Sergeant!* (1928), un film muet produit alors que les films sonores retiennent de plus en plus l’attention. Le contexte inopportun couplé à la présence d’une scène entre un soldat canadien et une prostituée française ont immédiatement entraîné sa quasi-disparition des salles de cinéma.



Alanis Obomsawin, *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* [v.f. *Kanehsatake, 270 ans de résistance*] (photographie de film), 1993, documentaire, 1 h 59 min, Office national du film du Canada, Montréal. Mention de source : Shaney Komulainen.

Malgré la relance de l’industrie cinématographique canadienne à la fin du vingtième siècle, l’intérêt envers les films de guerre ne s’est manifesté que récemment. L’acteur-réalisateur Paul Gross (né en 1959) s’est taillé une place de choix dans le domaine de l’activité commerciale canadienne en matière de films de guerre avec son œuvre sur la Première Guerre mondiale *Passchendaele* (2008) et son autre film, *Hyena Road (*2015), qui se déroule en Afghanistan. En outre, la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin (née en 1932) tourne en 1993 un important documentaire d’histoire canadienne, reconnu mondialement, intitulé *Kanehsatake, 270 ans de résistance* et consacré à l’implication militaire dans la crise d’Oka.

Les liens entre télévision et guerre sont inégaux. La diffusion à Radio-Canada de la série documentaire sur la Seconde Guerre mondiale, *La bravoure et le mépris* (1992), réalisée par les frères Terence McKenna (né en 1954) et Brian McKenna

(né en 1945), résulte en une enquête subséquente du sous-comité du Sénat canadien liée au manque d'exactitude historique – une négligence qui bouleverse alors de nombreux anciens combattants. Deux autres séries sont accueillies avec moins de passion par le public : la fiction *Des femmes et des bombes* (2012-2013), qui raconte l'histoire de quatre femmes travaillant dans une usine de munitions canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, et *La Grande Guerre* (2007), mettant en vedette Justin Trudeau (alors futur premier ministre du Canada) dans le rôle d'un héros de la Première Guerre mondiale. L'art de guerre au Canada est bien servi par des films documentaires toujours diffusés à la télévision, notamment *La toile du conflit : l'art de la grande guerre* (1996), réalisé par Katherine Jeans (née en 1960), et *Tableaux de guerre : l'art de la Seconde Guerre mondiale* (2005), dirigé par Michael Ostroff (né en 1950).

Le Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC) attire de nos jours un certain nombre de cinéastes et de vidéastes aux idées novatrices, dont Sophie Dupuis (née en 1986), réalisatrice d'un documentaire sur son voyage en mer dans le Pacifique avec la marine canadienne. Simone Jones (née en 1966), une artiste multidisciplinaire qui travaille avec le film, la vidéo, la sculpture et l'électronique, signe également un documentaire de création inspiré de son expérience au sein d'une équipe de recherche et de sauvetage à la base des Forces canadiennes de Gander, à Terre-Neuve.





GAUCHE : Thomas Kneubühler, *Twilight* (*Crépuscule*), 2016, de la série Days in Night (Jours dans la nuit), épreuve chromogène, 99 x 165 cm, collection de l'artiste. DROITE : Charles Stankievech, *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L'éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), (photographie de film), 2012, installation cinématographique, film 35 mm et son Dolby, collection de l'artiste.

Le Suisse Thomas Kneubühler (né en 1963) produit entre 2013 et 2015 une série de vidéos et de photographies sur la navigation dans l'obscurité de la nuit arctique à la lumière des aides à la navigation illuminés de la station des Forces canadiennes Alert, près du pôle Nord. À cette même station, Charles Stankievech (né en 1978) crée en 2012 *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L'éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), un film visuellement saisissant au paysage sonore émouvant[14]. En 2005, dans le cadre du programme PAFC, Andrew Wright (né en 1971), est très vite mis au défi de convaincre ses sujets, des marins à bord du NCSM *Toronto*, que la photographie ne se résume pas au portrait de la tête et des épaules.

Le passage de la peinture aux modes d’expression numériques ne s’est toutefois pas limité à ces artistes. En 2011, sous les auspices du PAFC, nichola feldman-kiss (née en 1962) intègre la mission des Nations Unies au Soudan, qui avait pour but de venir en aide à la population souffrant des conséquences horribles de la guerre civile dans ce pays. L’œuvre *after Africa \ “So long, Farewell” [sunset]* (*Après l’Afrique \ « Au revoir, adieu » [coucher de soleil]*), 2011-2012, traite de l’impossibilité d’échapper à un traumatisme, car celui-ci ne vous quitte jamais, une réalité que l’artiste révèle dans une vidéo obsédante d’une fillette au piano, isolée par le mouvement incessant de la caméra qui la filme.



nichola feldman-kiss, *after Africa \ “So long, Farewell” [sunset]* (*Après l’Afrique \ « Au revoir, adieu » [coucher de soleil]*) (photographie de film), 2011-2012, film QuickTime : boucle (1re partie de la projection vidéo/audio HD multicanal), 49 min, collection de l’artiste.

À la suite de son affectation au PAFC, en 2015, Mary Kavanagh (née en 1965) réalise *(TOI) Track of Interest: Exercise Vigilant Eagle 13* (*Trajectoire d’intérêt : exercice Vigilant Eagle 13*), qui aborde la perspective permanente de la guerre nucléaire. Dans le cadre de Vigilant Eagle 13, un exercice conjoint (États-Unis, Canada, Russie) de simulation d’attaque terroriste dans l’espace aérien de l’Alaska et de la Russie élaboré par le Commandement de la défense aérospatiale de l’Amérique du Nord (NORAD) et l’armée de l’air russe, Kavanagh monte à bord de la « trajectoire d’intérêt », en l’occurrence un jet civil détourné en vol. La structure du film prend la forme d’une séquence d’images doubles qui juxtaposent des plans cinématographiques des forces militaires et de certaines des saisissantes puissances naturelles du Nord de l’Alaska.

Ces artistes explorent différents styles qui ne sont pas nécessairement documentaires ou filmiques et qui varient énormément selon la formation de chacun, orientée soit vers le cinéma, la vidéo, la photographie ou la peinture. Pour la plupart, la vidéo en particulier offre une perspective intéressante sur toute expérience significative qu’ils souhaitent transmettre à leur public, que ce soit uniquement par ce mode d’expression ou en tandem avec un autre. L’équipement technique requis pour la vidéo est aujourd’hui léger : grâce aux avancées numériques, les approches multimédias du sujet de la guerre et des conflits sont devenues non seulement pratiques mais aussi courantes.



Mary Kavanagh, *Track of Interest: Exercise, Vigilant Eagle 13* (*Trajectoire d’intérêt : exercice Vigilant Eagle 13*) (photographie de film), 2015, vidéo, 9 min, collection de l’artiste.

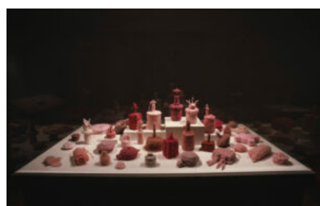


Où voir

L’art de guerre créé en réponse aux conflits vécus au Canada et aux batailles que le pays a livrées à l’étranger se retrouve au sein de nombreuses collections publiques et privées, et notamment au Musée canadien de la guerre à Ottawa. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques examinées et reproduites dans ce livre.

Agnes Etherington Art Centre

36, avenue University
Kingston (Ontario) Canada
613-533-2190
agnes.queensu.ca/



Barb Hunt, *Antipersonnel*, 1998-2003
Tricot de fil rose
Dimensions variables

Art Gallery of Greater Victoria

1040, rue Moss
Victoria (Colombie-Britannique) Canada
1-250-384-4171
aggv.ca



Jack Shadbolt, *Dog Among the Ruins* (*Chien parmi les ruines*), 1947
Aquarelle et crayon carbone sur papier vélin
78,2 x 56,9 cm

Art Gallery of Hamilton

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Marion Long, *Home on Furlough* (*À la maison en permission*), 1915
Fusain sur papier
28,7 x 18,6 cm



Marion Long, *Killed in Action* (*Tué au combat*), 1915
Fusain sur papier
27,1 x 18,1 cm



Marion Long, *Looking at the War Pictures* (*Regarder les photos de guerre*), 1915
Fusain sur papier
40,8 x 32 cm



Robert Houle, *Kanehsatake*, 1990-1993
Huile sur panneaux d'acier gravés, bois traité
221 x 122 cm

The British Museum

Rue Great Russell
Londres, Royaume-Uni
+44 (0)20 7323 8000
britishmuseum.org



D'après John White, *The Skirmish at Bloody Point, Frobisher Bay* (*Escarmouche à Bloody Point, Frobisher Bay*), 1585-1593
Aquarelle et mine de plomb sur papier
38,6 x 26,4 cm

The Broad

221, Grand Avenue S.
Los Angeles (Californie) États-Unis
213-232-6206
www.thebroad.org



Jeff Wall, *Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986]* (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l’embuscade d’une patrouille de l’Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992
Diapositive et cabine d’éclairage
228,92 x 416,88 cm

Denver Art Museum

100 West, 14e Avenue Parkway
Denver (Colorado) États-Unis
720-865-5000
denverartmuseum.org



Standing Bear (attribué à), Tipi, v.1880
Peinture sur toile et cadre en bois

Esplanade Arts & Heritage Centre

401, 1re Rue SE
Medicine Hat (Alberta) Canada
403-502-8580
esplanade.ca



Eskimarwotome (Ambrose Two Chiefs), *The “Great War” Deeds of Miistatosomitai [Mike Mountain Horse]* [1888–1964] (*Les exploits de la « Grande Guerre » de Miistatosomitai [Michael Mountain Horse]* [1888-1964]), s.d.
Peinture sur cuir
122 x 108 x 4,5 cm

Gilcrease Museum

1400 N., Gilcrease Museum Road
Tulsa (Oklahoma) États-Unis
918-596-2700
gilcrease.org



Louis Nicolas, *Portrait d’un illustre borgne*, s.d.
Encre sur papier
33,7 x 21,6 cm

Glenbow Museum

130, 9e avenue SE
Calgary, Alberta, Canada
403-268-4101
glenbow.org



Harry Franklin Ritz, *Matchbox Cover* (*Couvercle de boîte d’allumettes*), v.1918
Aluminium
6,4 x 4,1 x 2,3 cm

Morris and Helen Belkin Gallery

Université de la Colombie-Britannique
1825, Main Mall
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-822-2759
belkin.ubc.ca



Jamelie Hassan, *Because … there was and there wasn’t a city of Baghdad* (*Parce que… la ville de Bagdad existait et n’existait pas*), 1991
Panneau publicitaire
285 x 650 cm

Musée canadien de la guerre

1, Place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
museedelaguerre.ca



A. Benoist d’après Richard Short, *A View of the Church of Notre Dame de la Victoire; Built in Commemoration of the Raising the Siege in 1695, and Destroyed in 1759* (*Vue de l’église de Notre-Dame-de-la-Victoire, bâtie en mémoire de la levée du siège en 1695, et démolie en 1759*), 1761
Eau-forte
36,4 x 53 cm



Solomon Williams, *Major John Norton (Teyoninhokarawen)*, v.1804
Huile sur papier
47,5 x 31,5 cm



Arthur Hider, *Canadians at Battle Paardeberg, February 1900* (*Des Canadiens à la bataille de Paardeberg, février 1900*), 1901
Encre pour impression en couleur sur papier
45,3 x 61,3 cm



J. E. H. MacDonald, *Canada and the Call* (*Le Canada et l’appel*), 1914
Lithographie en couleur sur papier vélin
108 x 73,5 cm



J. E. H. MacDonald, *Spirits of Christmas – No Man’s Land* (*Esprits de Noël – zone neutre*), 1914
Huile sur carton laminé
75,6 x 53 cm



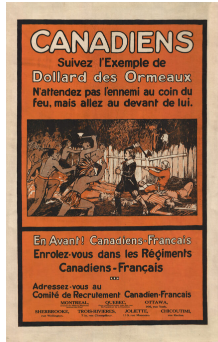
Anonyme, *Canadiens-français, enrôlez-vous!*, v.1914-1918



Homer Watson, *The Ranges [Camp at Sunrise]* (*Le champ de tir [Camp au lever du soleil]*), 1915
Huile sur toile
152 x 181 cm



Robert Tait McKenzie, *Captain Guy Drummond* (*Capitaine Guy Drummond*), après avril 1915
Bronze
94 x 34 x 34 cm



Anonyme, *Canadiens suivez l’exemple de Dollard des Ormeaux*, 1915-1918
Impression en couleur commerciale



Arthur Nantel, *Christmas Eve in Giessen Camp* (*Veille de Noël au camp de Giessen*), 1916
Aquarelle sur papier
25 x 25,4 cm



Thurstan Topham, *Opening of the Somme Bombardment* (*Début du bombardement de la Somme*), 1916
Aquarelle et mine de plomb sur papier sur carton
9,5 x 28,2 cm



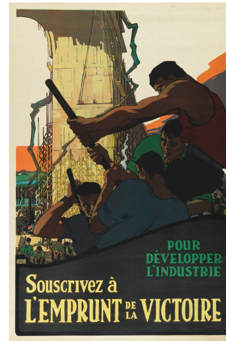
André Biéler, *Arras, Ruins* (*Les ruines d’Arras*), 1917
Encre, stylo et aquarelle sur papier
17,1 x 21,7 cm



Richard Jack, *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d’Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917
Huile sur toile
371,5 x 589 cm



A. Y. Jackson, *Study for Vimy Ridge from Souchez Valley* (*Étude pour la Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 17 octobre 1917
Huile sur panneau
21,7 x 26,8 cm



Arthur Keelor, *Pour développer l’industrie, souscrivez à l’emprunt de la Victoire*, v.1917
Encre sur papier
92 x 62 cm



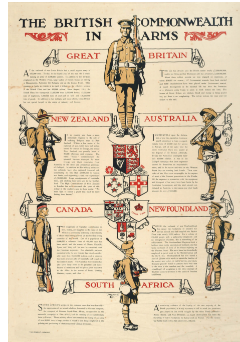
Anna Airy, *Cookhouse, Witley Camp* (*Cuisine, camp de Witley*), 1918
Huile sur toile
303,5 x 365 cm



Anonyme, *Souscrire à l’emprunt de la Victoire, c’est mettre fin à la piraterie*, 1918
Encre sur papier
91,5 x 61 cm



Caroline Armington, *No. 8 Canadian General Hospital* (*Hôpital général canadien nº 8*), 1918
Encre sur papier
28,7 x 36,2 cm



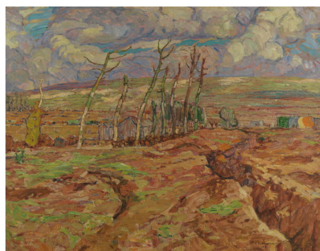
H. M. Brock, H & C Graham Ltd., *The British Commonwealth in Arms* (*Le Commonwealth britannique en armes*), 1918
Encre sur papier
76 x 51 cm



Kenneth Forbes, *Canadian Artillery in Action* (*Artillerie canadienne en action*), 1918
Huile sur toile
157,5 x 245,3 cm



A. Y. Jackson, *A Copse, Evening* (*Un taillis, le soir*), 1918
Huile sur toile
86,9 x 112,2 cm



A. Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley* (*Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 1918
Huile sur toile
86,6 x 112,5 cm



Gerald Moira, *No. 3 General Hospital near Doullens* (*L’hôpital général canadien nº 3 à Doullens*), 1918
Huile sur toile
3 panneaux : 304,8 x 167 cm; 304,8 x 435,2 cm; 304,8 x 167,7 cm



Harold James Mowat, *Trench Fight* (*Combat dans les tranchées*), 1918
Crayon Conté sur papier
50,8 x 38 cm



John Byam Liston Shaw, *The Flag* (*Le drapeau*), 1918
Huile sur toile
198 x 365,5 cm



Frederick Varley, *For What?* (*Pour quoi?*), 1918
Huile sur toile
147,4 x 180,6 cm



Frederick Varley, *Some Day the People Will Return* (*Un jour les gens reviendront*), 1918
Huile sur toile
183,5 x 229,3 cm



Francis Derwent Wood, *Canada’s Golgotha* (*Le Golgotha du Canada*), 1918
Bronze
83 x 63,5 x 30 cm



Augustus John, *The Canadians Opposite Lens* (*Les Canadiens face à Lens*), 1918-1960
Fusain et huile sur toile
3,7 x 12 m



James Kerr-Lawson, *The Cloth Hall, Ypres* (*La Halle aux draps, Ypres*), v.1918
Encre sur papier
49 x 61 cm



Laura Knight, *Physical Training at Witley Camp* (*Entraînement physique au camp de Witley*), v.1918
Huile sur toile
304,8 x 365,7 cm



Clare Sheridan, *Colonel W. A. Bishop, V.C.*, v.1918
Bronze
68 x 43 x 28 cm



Dorothy Stevens, *Munitions – Heavy Shells* (*Munitions – obus de gros calibre*), v.1918
Encre sur papier
39,6 x 48,6 cm



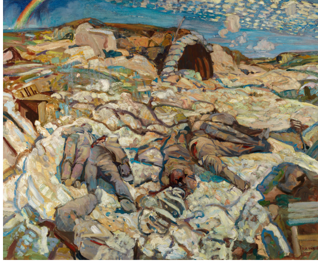
Frances Loring, *Noon Hour in a Munitions Plant* (*L’heure du midi dans une usine de munitions*), v.1918-1919
Bronze
88,9 x 186,7 x 15 cm



Maurice Cullen, *Huy on the Meuse on the Road to the Rhine* (*Huy sur la Meuse, sur la route du Rhin*), 1919
Huile sur toile
143 x 178 cm



Henrietta Mabel May, *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919
Huile sur toile
182,7 x 214,9 cm



Frederick Varley, *The Sunken Road* (*Le chemin enfoncé*), 1919
Huile sur toile
132,7 x 162,7 cm



Arthur Lismer, *Convoy in Bedford Basin* (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919
Huile sur toile
91 x 260 cm



Charles Sims, *Sacrifice*, v.1919
Huile sur toile
416 x 409 cm



Frederick Varley, *German Prisoners* (*Prisonniers allemands*), v.1919
Huile sur toile
127,4 x 183,7 cm



Georges Bertin Scott, *Unveiling Vimy Ridge Monument* (*Dévoilement du Monument commémoratif du Canada à Vimy*), 1937
Huile sur toile
250 x 179,5 cm



Anonyme, *Récupérez les vieux os. On en fait de la colle pour avions… et l'on s'en sert pour les explosifs…*, 1940-1941
Encre sur papier
38,4 x 25,5 cm



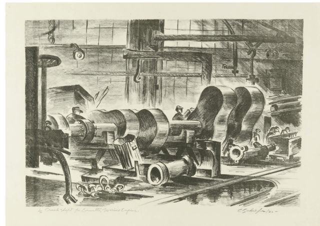
Henry Lamb, *Trooper O.G. Govan (Cavalier O. G. Govan)*, 1941
Huile sur toile
61,2 x 51 cm



Eric Aldwinckle, *Canada's New Army Needs Men Like You* (*La nouvelle armée du Canada a besoin d'hommes comme vous*), v.1941-1942
Encre sur papier
91,3 x 60,9 cm



Henry Lamb, *Trooper Lloyd George Moore, RCA* (*Cavalier Lloyd George Moore, ARC*), 1942
Huile sur toile
76,2 x 63,5 cm



Carl Schaefer, *Crankshaft for Corvette, Marine Engine* (*Vilebrequin pour corvette, moteur marin*), 1942
Encre sur papier vélin
40,8 x 56,1 cm



Robert Sivell, *Portrait of Mrs. Marion Patterson, G.M.* (*Portrait de Mme Marion Patterson, G.M.*), v.1942
Huile sur toile
91 x 70,5 cm



Lowrie Warrener, *Beat the Promise* (*Surpassez la promesse*), 1943
Huile sur toile
51,4 x 71,5 cm



Harry « Mayo » Mayerovitch, *I was a Victim of Careless Talk* (*J'ai été victime d'indiscrétions*), 1943
Encre sur papier
62 x 46,5 cm



Hubert Rogers, *Attaque sur tous les fronts*, 1943
Encre sur papier
91,5 x 61 cm



Carl Schaefer, *Per Ardua Ad Astra*, 1943
Aquarelle sur papier
53,3 x 71,7 cm



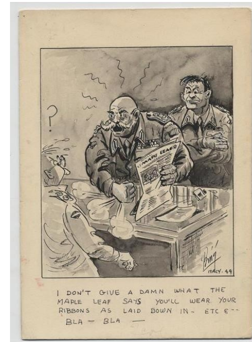
Harold Beament, *Burial at Sea* (*Ensevelissement en mer*), 1944
Huile sur toile
60,5 x 76 cm



Alan Collier, *Airburst Ranging Observer* (*Observateur de la portée des éclatements aériens*), 1944
Tempera à l’œuf sur masonite enduit de gesso
122,5 x 91,5 cm



Charles Comfort, *The Hitler Line* (*La ligne Hitler*), 1944
Huile sur toile
101,6 x 121,7 cm



William Garnet (Bing) Coughlin, *I don’t give a damn what the Maple Leaf says, you’ll wear your ribbons as laid down in -etc E–Bla -Bla-* (*Je me fiche de ce que dit le Maple Leaf, vous porterez vos rubans selon ce qui est prévu dans -etc E-Bla -Bla-*), 1944
Encre sur carton
28,8 x 20,3 cm



Orville Fisher, *Prisoners of War from the Falaise Pocket* (*Prisonniers de guerre de la poche de Falaise*), 1944
Aquarelle sur papier
38,2 x 57 cm



Tom Hodgson, *First Flight* (*Premier vol*), 1944
Aquarelle et mine de plomb sur papier
39,2 x 28,8 cm



Pegi Nicol MacLeod, *Morning Parade* (*Parade matinale*), 1944
Huile sur toile
76,5 x 91,8 cm



Floyd Rutledge, *Fangs of Fire* (*Crocs de feu*), 1944-1945
Huile sur métal
84,2 x 76 cm



Molly Lamb Bobak, *Boat Drill, Emergency Stations* (*Exercice d’embarcation, postes d’urgence*), 1945
Huile sur toile
61 x 71 cm



Molly Lamb Bobak, *Inside the Auxiliary Service Canteen at Amersfoort, Holland* (*À l'intérieur de la cantine des services auxiliaires à Amersfoort, Pays-Bas*), 1945
Aquarelle, encre et mine de plomb sur papier
22,6 x 30,3 cm



Albert Cloutier, *Bluenose Squadron Lancaster X for Xotic Angel* (*Le Lancaster X de l'escadron Bluenose pour Xotic Angel*), 1945
Aquarelle, gouache, crayon carbone et encre sur papier
25 x 35,4 cm



Orville Fisher, *Prisoners of War, the Falaise Pocket* (*Prisonniers de guerre, poche de Falaise*), 1945
Huile sur toile
81,5 x 101,3 cm



Charles Goldhamer, *Face Burns, Sgt. James F. Gourley, RAF, 536215* (*Brûlures au visage, sgt James F. Gourley, RAF, 536215*), 1945
Fusain et aquarelle sur papier
46,7 x 42,1 cm



Jack Nichols, *Taking Survivors on Board* (*Les rescapés*), 1945
Huile sur toile
122 x 102 cm



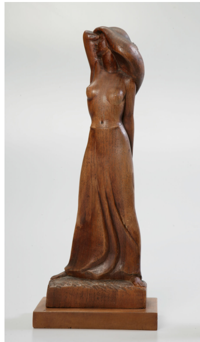
George Campbell Tinning, *R.C.A.[F.] Officer Doing Handicraft Therapy, No. 1 Canadian General Hospital, Taplow, England* (*Officier de l'ARC suivant une thérapie par l'artisanat, Hôpital général canadien nº 1, Taplow, Angleterre*), 1945
Aquarelle sur papier
38,5 x 57 cm



Florence Wyle, *Charles Fraser Comfort*, 1945
Bronze
52 x 52 cm



William Allister, *I'm 'A Comin' Home!* (*Je rentre à la maison!*), v.1945
Mine de plomb sur papier
18,2 x 23,7 cm



Joe Rosenthal, *Untitled* (*Sans titre*), v.1945
Bois
42,5 x 17,1 x 10,8 cm



George Campbell Tinning, *In the Vault of the Cemetery* (*Dans le caveau du cimetière*), v.1945
Techniques mixtes sur carton fort
89 x 109 cm



Molly Lamb Bobak, *Private Roy* (*Soldat Roy*), 1946
Huile sur masonite
76,4 x 60,8 cm



Miller Brittain, *Night Target, Germany* (*Cible nocturne, Allemagne*), 1946
Huile et tempera sur masonite
76,5 x 61 cm



Alex Colville, *Bodies in a Grave, Belsen* (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946
Huile sur toile
76,3 x 101,6 cm



Alex Colville, *Infantry, Near Nijmegen, Holland (Fantassins près de Nimègue, Hollande*), 1946
Huile sur toile
101,6 x 121,9 cm



Jack Nichols, *Drowning Sailor* (*Noyade d’un marin*), 1946
Huile sur toile
76,2 x 61 cm



Paraskeva Clark, *Parachute Riggers* (*Les arrimeuses de parachutes*), 1947
Huile sur toile
101,8 x 81,4 cm



Patrick Cowley-Brown, *Parachute Well* (*Dépôt de parachutes*), 1948
Huile sur carton pour affiche
61 x 45,7 cm



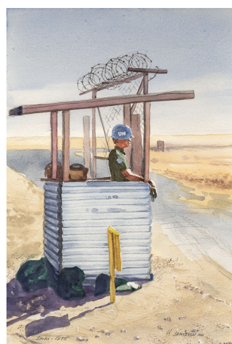
Thomas Anthony Luzny, *Humanity in the Beginning of the Atomic Era* (*L’humanité au début de l’ère atomique*), 1953
Huile sur toile
159,5 x 550 cm



Robert Hyndman, *Married Quarters under Construction at 4 Wing, Baden* (*Logements familiaux en construction à la 4e Escadre, Baden*), 1954
Huile sur carton pour affiche
40,3 x 50,7 cm



Anonyme, *Tyne Cot Cemetery [Passchendaele]* (*Cimetière Tyne Cot [Passchendaele]*), v.1971 ou avant
Aquarelle sur carton
20,7 x 28,9 cm



Geoffrey Jamieson, *Guard Post – Refuelling Stop – Sinai* (*Poste de garde – Poste de ravitaillement – Sinaï*), 1975
Aquarelle sur papier
27,2 x 18,5 cm



Colin Williams, *Canadian A.P.C. Patrol – Old City, Nicosia, 1974* (*Patrouille d’un TTB canadien – Vieille ville, Nicosie, 1974*), 1975
Huile sur carton pour affiche
76,2 x 101,6 cm



Edward Zuber, *Freeze* (*Figer*), 1978
Peinture alkyde sur toile
46 x 61 cm



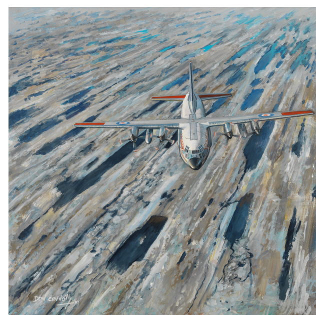
Dora De Pédery-Hunt, La Médaille Pearson pour la paix (décernée au lieutenant-général E. L. M. Burns), 1981
Argent
10,7 x 0,6 cm



Geoff Butler, *Happy Days Are Here Again* (*Les jours heureux sont de retour*), 1983
Alkyde sur carton fort
61 x 122 cm



Attilio Francella, *Seaman with Fenders* (*Marin transportant des pare-battages*), 1985
Aquarelle sur papier
38 x 29 cm



Don Connolly, *Over the Back Forty* (*Survoler l’arrière des terres*), 1987
Acrylique sur carton pour affiche
66 x 66 cm



Aba Bayefsky, *Remembering the Holocaust* (*Souvenir de l’Holocauste*), 1988
Huile sur toile
167,7 x 121,7 cm



Réal Gauthier, *Paphos Gate, C-73 Observation Post, Cyprus* (*Porte de Paphos, poste d’observation C-73, Chypre*), 1990
Acrylique sur toile
56,2 x 76 cm



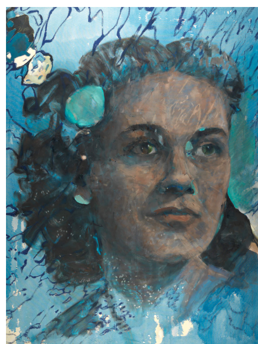
Edward Zuber, *Long Day at Doha* (*Une longue journée à Doha*), 1991
Acrylique sur toile
61 x 81 cm



Allan Harding MacKay, *Error* (*Erreur*), 1993
Collage et techniques mixtes sur papier
28,5 x 35,7 cm



William MacDonnell, *The Wall* (*Le mur*), *1995*
Acrylique sur toile,
162,7 x 264,3 cm



Bev Tosh, *One Way Passage* (*Passage aller simple*), 2001
Huile sur toile
223,5 x 168 cm



Gertrude Kearns, *Injured: PTSD* (*Blessé : TSPT*), 2002
Acrylique sur toile
191 x 145 cm



Johnnene Maddison, *Delphine James Pegouske Themean*, 2002
Techniques mixtes sur fibre
111 x 74 cm



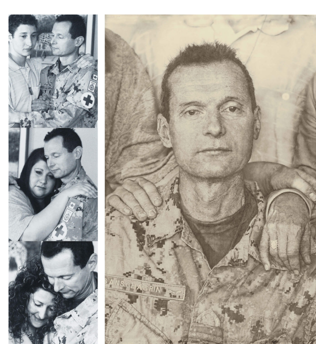
Allan Harding MacKay, *Afghanistan nº 132A*, 2002-2007
Techniques mixtes, encre, cire et fusain sur papier
41,9 x 54,5 cm



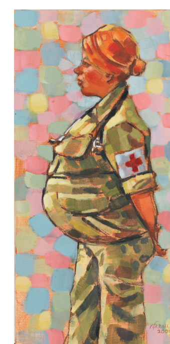
Gertrude Kearns, *What They Gave* (*Ce qu’ils ont donné*), 2006
Encre, acrylique et crayon de couleur sur carton 4 plis
3 panneaux de 152 x 102 cm chacun



Norman Takeuchi, *Tashme*, 2006
De la série A Measured Act (Un acte mesuré)
Acrylique, crayon Conté et photographie imprimée sur papier façonné
148 x 132 cm



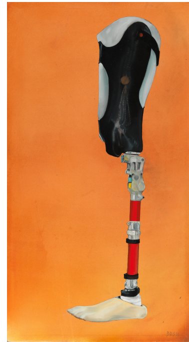
Elaine Goble, *David’s Goodbye* (*Les adieux de David*), 2008
Mine de plomb sur papier et photographies
2 panneaux : 119 x 110 cm au total



Karen Bailey, *Il y a la guerre, mais il y a aussi la vie*, 2009
Acrylique sur toile
51 x 25,5 cm



Tim Pitsiulak, *Rangers*, 2010
Crayon de couleur sur papier de chiffons
115,5 x 110,7 cm



Bruce Stewart, *Sergeant Nielson’s Leg* (*La jambe du Sergent Nielson*), 2011
Huile sur toile
106,8 x 58,2 cm



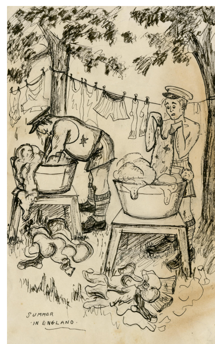
Mary Kavanagh, *The Expulsion [in white]* (*L’expulsion [en blanc]*), 2013
Impression au jet d’encre sur papier pour archives BFK Rives
61 x 168 cm



Maskull Lasserre, *Safe* (*Coffre-fort*), 2013
Techniques mixtes, acier et peinture
146,5 x 101,2 x 97 cm



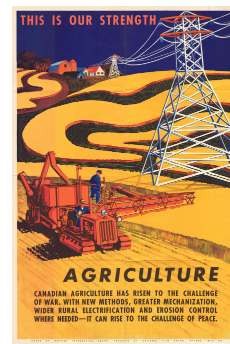
Scott Waters, *Ready State* (*Prêt*), 2013
Huile sur panneau de papier enduit de gesso
90,8 x 121,1 cm



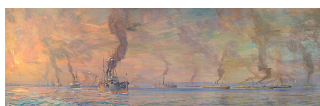
Anonyme, *Summer in England* (*Été en Angleterre*), s.d.
Encre sur papier
20,2 x 12,7 cm



Franklin Arbuckle, *Protégeons ceux qui nous sont chers, il faut en finir!*, s.d.
Encre sur papier
91 x 61 cm



Fritz Brandtner, *This Is Our Strength – Agriculture* (*C’est notre force – agriculture*), s.d.
Encre sur papier
91 x 60,2 cm



Frederick Challener, *Canada’s Grand Armada Leaving Gaspé Bay* (*La grande armada du Canada quitte la baie de Gaspé*), s.d.
Encre sur papier sur carton pour affiche
33,9 x 81,2 cm



Charles Comfort, *Design for the Canadian Volunteer Service Medal* (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d.
Mine de plomb sur papier
18,9 x 25 cm



Charles Comfort, *Design for the Canadian Volunteer Service Medal* (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d.
Mine de plomb sur papier
14,5 x 14 cm



Plaque commémorative, s.d.
Porcelaine
22 cm (diamètre)



Edward Whipple Bancroft Morrison, *Bergendal Kopje*, s.d.
Encre au carbone, encre ferro-gallique, crayon et gouache sur papier
14,1 x 22,8 cm



Marc-Bernard Philippe, *Peacekeepers* (*Gardiens de la paix*), s.d.
Acrylique sur toile
76,5 x 101,5 cm



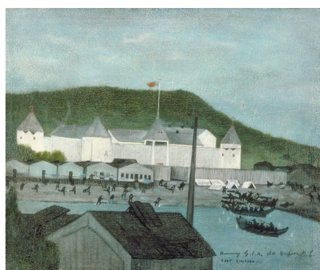
Clarence Charles Shragge, *Shoulder to Shoulder Canadian Women’s Army Corps* (*Côte à côte, Service féminin de l’Armée canadienne*), s.d.
Encre sur carton
35,5 x 25,5 cm

Musée canadien de l'histoire

100, rue Laurier
Gatineau (Québec) Canada
1-819-776-7000
museedelhistoire.ca



Casque de guerre, Haïda, 1700-1898
Bois et cuivre
35,6 x 44,5 cm



Frederick Alexcee, *A Fight Between the Haida and the Tsimshian* (*Un combat entre les Haïdas et les Tsimshians*), v.1896
Huile sur tissu
83,8 x 129,5 cm



Nun-da'-wä-o-no' (Seneca) mocassins, s.d.
Peau de mammifère, piquant de porc-épic, soie de ver à soie, verre, coton et tendon de mammifère

Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
1-902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



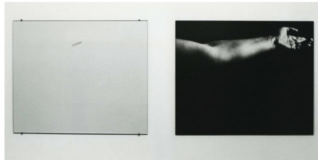
Elizabeth Cann, *The Soldier's Wife* (*La femme du soldat*), 1941
Huile sur toile
65 x 46,1 cm



Kent Monkman, *Miss Chief's Wet Dream* (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018
Acrylique sur toile
365,7 x 731,5 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
416-979-6648
ago.ca



Barbara Steinman, *Of a Place, Solitary / Of a Sound, Mute* (*D'un lieu, solitaire / d'un son, muet*), 1989
Épreuve à la gélatine argentique et verre gravé
122 x 101,5 x 1,4 cm

Musée des beaux-arts du Canada

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Thomas Davies, *A View of Fort La Galette, Indian Castle, and Taking a French Ship of War on the River St. Lawrence […]* (*Vue du fort La Galette, poste indien, et de la prise d'un vaisseau de guerre français sur le Saint-Laurent […]*), 1760
Aquarelle sur mine de plomb sur papier vergé
38,3 x 58,9 cm



Benjamin West, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770
Huile sur toile
152,6 x 214,5 cm



William Berczy, *Thayendanegea (Joseph Brant)*, v.1807
Huile sur toile
61,8 x 46,1 cm



William Henry Bartlett, *The Rideau Canal, Bytown* (*Canal Rideau à Bytown*), 1841
Gravure sur acier sur chine collé
22,8 x 29,2 cm



Paul Kane, *Big Snake, Chief of the Blackfoot Indians, Recounting His War Exploits to Five Subordinate Chiefs* (*Grand Serpent, chef des Pieds-Noirs, racontant ses exploits à cinq chefs subordonnés*), v.1851-1856
Huile sur toile
64 x 76,4 cm



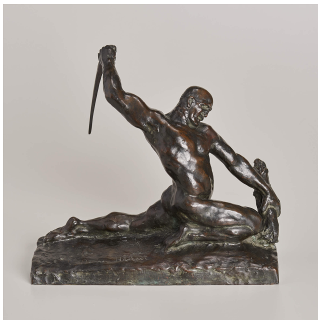
Alfred Laliberté, *Allégorie de la guerre*, v.1912-1917
Plâtre avec peinture
47,1 x 50,6 x 14,8 cm



Emanuel Hahn, *War the Despoiler* (*La guerre spoliatrice*), 1915
Plâtre peint
21 x 83 x 38,5 cm



Frances Loring, *Grief* (*La misère du siècle*), 1918, fonte 1965
Bronze, 51 x 50 x 26,5 cm



Henri Hébert, *1914*, v.1918
Bronze
35,8 x 24,3 x 40,7 cm



A. Y. Jackson, *The Convoy* (*Le convoi*), 1919
Huile sur toile
61,4 x 92,5 cm



Robert Tait McKenzie, *Wounded* (*Blessé*), 1921
Bronze
13,9 x 8,8 x 10,2 cm



Walter S. Allward, maquette initiale de la statue *Canada Bereft* (*Le Canada en deuil*), v.1921
Plâtre
45,5 x 28,5 x 13,5 cm



Yousuf Karsh, *Winston Churchill*, 1941
Épreuve à la gélatine argentique
50,2 x 40,7 cm



Paraskeva Clark, *Self-Portrait with Concert Program* (*Autoportrait au programme de concert*), 1942
Huile et papier (programme de concert) sur toile
76,6 x 69,8 cm



Leonard Brooks, *Halifax Harbour [North and Barrington Streets]* (*Le port d’Halifax [Les rues North et Barrington]*), v.1944
Encre sur papier
54,3 x 72,5 cm



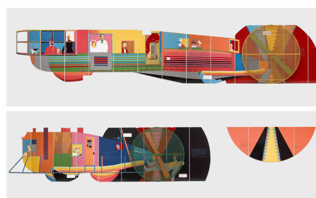
Gershon Iskowitz, *Condemned* (*Condamné*), v.1944-1946
Stylo, encre noire et aquarelle sur papier vélin crème
71,3 x 54,4 cm



Paraskeva Clark, *A Caledon Farm in May* (*Ferme de Caledon en mai*), 1945
Sérigraphie sur papier
76,2 x 101,6 cm



Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America* (photographie de film), 1968
Film 16 mm, couleur, son, 14 min



Greg Curnoe, *Homage to the R 34 [The Dorval Mural]* (*Hommage au R 34 [Peinture murale de l’aéroport de Dorval]*), 1967-1968
Peinture émail à l’uréthane Bostik sur contreplaqué et acier, hélices d’avion, écrans de métal et moteurs électriques
26 panneaux de dimensions irrégulières montés en trois sections : 295 x 1551 x 25,5 cm; 295 x 1109,9 x 25,5 cm; 191,5 x 492,7 x 2,5 cm (longueur totale 32,2 m)



Daphne Odjig, *Génocide n° 1*, 1971
Acrylique sur carton
61 x 76 cm



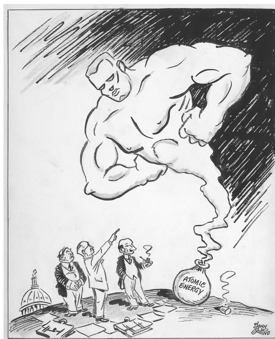
John Scott, *Second Strike* (*Deuxième frappe*), 1981
Crayon à l’huile, mine de plomb et varsol sur papier
244 x 244 cm



Walter S. Allward, maquette en plâtre de la sculpture *The Sympathy of the Canadians for the Helpless* (*La compassion des Canadiens pour les faibles*) pour le Mémorial national du Canada à Vimy, s.d.

Musée McCord

690, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-398-7100
musee-mccord.qc.ca



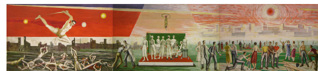
John Collins, *How Do We Put the Genie Back in the Bottle?* (*Comment remettre le génie dans la bouteille?*), v.1945
Encre, crayon gras et mine de plomb sur carton
35,6 x 29 cm

Musée du Nouveau-Brunswick

Market Square
Saint John (Nouveau-Brunswick) Canada
506-643-2300
nbm-mnb.ca



Violet Gillett, *Freedom from Want* (*Vivre à l’abri du besoin*), 1944
Plâtre peint
38 x 39,7 x 27,5 cm



Miller Brittain, *The Place of Healing in the Transformation from War to Peace* (*La place de la guérison dans la transformation de la guerre en paix*), 1949-1954
Tempera sur masonite
3 panneaux : 156 x 729 cm (total)

Musée royal de l’Ontario

100, Queen’s Park
Toronto (Ontario) Canada
416-586-8000
rom.on.ca/fr



Calumet, Haudenosaunee (Iroquois), v.1600-1650
Pierre
7,5 x 8 cm



Calumet tortue, Haudenosaunee, 1600-1650
Pierre
13 x 8,5 cm



Peau représentant des exploits de guerre, probablement Niitsitapi (Pieds-Noirs), v.1830-1850
Probablement une peau de wapiti, peinte avec des pigments d’hématite, de goethite et de terre verte
212,5 x 196 cm



Anonyme, Massue à tête ronde, milieu des années 1800
Bois
38 x 11 x 10 cm



Cornelius Krieghoff, *An Officer's Room in Montreal* (*Chambre d'un officier à Montréal*), 1846
Huile sur toile
44,5 x 63,5 cm



Paul Kane, *The Death of Omoxesisixany [Big Snake]* (*La mort d'Omoxesisixany [Grand Serpent]*), 1849-1856
Huile sur toile
50,5 x 63,2 cm



Paul Kane, *Keeakeekasaakawow ["The man that gives the war whoop, Head Chief of the Crees"]* (*Keeakeekasaakawow [« l'homme qui lance le cri de guerre, Grand Chef des Cris »]*), 1849-1856
Huile sur toile
75,9 x 63,4 cm



Hamilton McCarthy, *Portrait Bust of Techkumthai [Tecumseh]* (*Portrait en buste de Techkumthai [Tecumseh]*) 1896
Terre cuite
39,4 x 24,5 x 18,8 cm



Mesaquab (Jonathan Yorke), *Box with quilled battle scene* (*Scène de bataille reproduite sur une boîte avec des piquants de porc-épic*), 1904
Écorce de bouleau, piquants de porc-épic et foin d'odeur
9,4 x 25,5 x 17 cm

Museum of Archaeology and Anthropology de l’université Cambridge

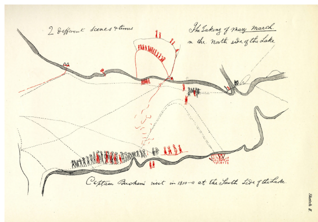
Downing Street
Cambridge, Royaume-Uni
+44 (0)1223 333516
maa.cam.ac.uk



Massue, avant 1778
Bois avec lame en pierre, dents de loutre de mer et cheveux humains
31 x 26,5 x 11 cm

The Rooms Provincial Art Gallery

9, avenue Bonaventure
St. John’s (Terre-Neuve-et-Labrador) Canada
709-757-8000
therooms.ca



Shanawdithit (Nancy April), *Sketch II: The Taking of Mary March [Demasduit] on the North Side of the Lake* (*Croquis 2 : L’enlèvement de Mary March [Demasduit] sur le côté nord du lac*), 1829
Mine de plomb et encre sur papier
28 x 43 cm

Tate Modern

Bankside
Londres, Royaume-Uni
+44 (0)20 7887 8888
tate.org.uk



A. Y. Jackson, *The Entrance to Halifax Harbour* (*L’entrée au port d’Halifax*), 1919
Huile sur toile
65 x 80,5 cm

Walter Phillips Gallery

The Banff Centre
107, Tunnel Mtn Dr
Box 1020
Banff (Alberta) Canada
403-762-6281
banffcentre.ca/walter-phillips-gallery



Rebecca Belmore, *Ayum-ee-aawach-Oomama-mowan: Speaking to Their Mother* (*Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : parler à leur mère*), 1991
Installation sonore avec bois et porte-voix
182,9 x 213,4 cm

NOTES

Aperçu historique

1. Elisabeth Tooker, « The Five (Later Six) Nations Confederacy, 1550–1784 », dans Edward S. Rogers et Donald B. Smith, dir., *Aboriginal Ontario: Historical Perspectives on the First Nations*, Toronto, Dundurn Press, 1994, p. 87.

2. Alexcee est parfois orthographié Alexie, Alexei ou Alexee.

3. Jeffrey A. Keshen, *Propaganda and Censorship During Canada’s Great War*, Edmonton, University of Alberta Press, 1996, p. 36; citant W. Watkins à Manley-Sims, le 14 juillet 1916, Bibliothèque et Archives Canada, MD 4772, dossier CIF-40.

4. Il est possible de visionner ce documentaire sur YouTube : Bibliothèque et Archives Canada, YouTube, consulté le 28 avril 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ESbJhJImZUo.

5. Les caméramans étaient Frederick Bovill (1891-1973), John McDowell (1878-1954), Geoffrey Malins (1886-1940) et Walter Buckstone (v.1884-?); les photographes, Harry Edward Knobel (1871-1955) et les employés britanniques du *Daily Mirror*, William Ivor Castle (1877-1947) et William Rider-Rider (1889-1979).

6. Laura Brandon, « Double Exposure: Photography and the Great War Paintings of Frank Johnston, Arthur Lismer, and Frederick Varley », *Revue d’art canadienne / Canadian Art Review* vol. 39, nº 2 (2014), p. 14-28.

7. A. Y. Jackson, *A Painter’s Country*, Toronto, Clarke, Irwin, 1958, p. 47.

8. Brandon, « Double Exposure », p. 14-28.

9. Des exemplaires de la plupart de ces estampes sont conservés au Musée canadien de la guerre.

10. « La propagande de guerre au Canada », *Musée canadien de la guerre*, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/propaganda/index_f.html.

11. « La propagande de guerre au Canada », *Musée canadien de la guerre*, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/propaganda/index_f.html.

12. Serge Durflinger, « Le recrutement au Canada Français durant la Première Guerre mondiale », consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/apprendre/depeches/le-recrutement-au-canada-francais-durant-la-premiere-guerre-mondiale/?_ga=2.82313686.1308972096.1635171867-2076370254.1634913889#.

13. Ces sculptures font toutes partie de la collection du Musée canadien de la guerre.

14. P. A. Cooper à John Humphries, 19 juillet 1920, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, dossier de documentation sur John Humphries.

15. Retenons à ce sujet la biographie récente de Kathryn A. Young et Sarah M. McKinnon, *No Man’s Land: The Life and Art of Mary Riter Hamilton*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2017.

16. Sur cette affiche, les mots autochtones sont séparés par des traits d’union. Il s’agit d’une convention introduite par les colonisateurs au dix-neuvième siècle qui n’a plus cours aujourd’hui. Voir, à ce propos, Mark Liberman, « American Indian Hyphens », *Language Log*, 1er décembre 2007, consulté le 10 septembre 2020, http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/005174.html.

17. J. E. H. MacDonald, « The Kaiser’s Battle Cry, » *The Canadian Magazine*, vol. 44, nº 2 (décembre 1914), p. 117.

18. Un exemplaire se trouve à la bibliothèque du Musée canadien de la guerre. On peut également consulter la série en ligne à l’adresse suivante : K. E. Browne, *Krushing Kaiserism*, 1918, *War, Memory and Popular Culture Archives – The University of Western Ontario – London, Ontario*, consulté le 28 avril 2019, http://wartimecanada.ca/document/world-war-i/cartoons/nova-scotia-cartoonist-kaiser.

19. « Lighting the Way to Individualism: the Match Safe of Harry Ritz », *Keepsakes of Conflict: Trench Art and Other Canadian War-related Craft, Moose Jaw Museum & Art Gallery*, consulté le 16 octobre 2021, https://www.communitystories.ca/v2/keepsakes-of-conflict_objets-temoins-de-la-guerre/story/lighting-the-way-to-individualism-the-match-safe-of-harry-ritz/.

20. « Tableaux de guerre : chefs-d’œuvre du Musée canadien de la guerre, La Seconde Guerre mondiale, *Musée canadien de la guerre*, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/canvas/2/cwe1f.html.

21. Garla Jean Strokes, « Photographic Advances in War: Bringing the Reality of the Battlefield to the Home Front », *Esprit de Corps: Canadian Military Magazine*, 8 février, 2017, consulté le 16 octobre 2021, http://espritdecorps.ca/history-feature/photographic-advances-in-war-bringing-the-reality-of-the-battlefield-to-the-home-front.

22. Strokes, « Photographic Advances in War ».

23. Ces films peuvent être visionnés sur le site Web de l’Office national du film, http://www.onf.ca, consulté le 28 avril 2019.

24. McCurry entretient une relation difficile avec G. H. Lash, le directeur de l’information publique, jusqu’à ce que le gouvernement réorganise son service de propagande et crée la Commission d’information en temps de guerre en septembre 1942. Dans une lettre de mars 1941 adressée à Robert Ayre, un critique d’art de Montréal qui travaille alors au service de publicité de la Compagnie des chemins de fer nationaux du Canada, H. O. McCurry écrit : « Je pense que le directeur de l’information publique commet une erreur en ne nous permettant pas d’user pleinement des capacités des artistes canadiens pour ce travail indispensable. » H. O. McCurry à Robert Ayre, 27 mars 1941, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, 5.41-P, plan d’affiches, art de guerre canadien (dossier 2).

25. Laura Brandon, « L’art de guerre canadien », consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/apprendre/depeches/lart-de-guerre-canadien/?_ga=2.14034295.1308972096.1635171867-2076370254.1634913889#tabs.

26. Laura Brandon, « A Unique and Important Asset? The Transfer of the War Art Collections from the National Gallery of Canada to the Canadian War Museum », *Material Culture Review*, vol. 42, nº 1 (1995).

27. Carolyn Gossage, dir., *Double Duty: Sketches and Diaries of Molly Lamb Bobak, Canadian War Artist*, Toronto, Dundurn Press, 1992.

28. Frances Loring, *How to Get Started in Wood Carving for Pleasure*, Toronto, les Services de guerre du YMCA en coopération avec les Services éducatifs de la Légion canadienne, 194?). A. Y. Jackson a produit un volume similaire sur la peinture, et Arthur Lismer, sur le dessin.

29. Bien que le nom du photographe soit identifié, les détails de sa carrière demeurent inconnus.

30. John K. Grande, *Playing with Fire: Armand Vaillancourt, Social Sculptor*, Montréal, Zeit & Geist, 1999, p. 23.

31. « L’Humain », *Armand Vaillancourt*, consulté le 27 avril 2019, https://armandvaillancourt.ca/AV2/node/9.

32. Sarah Milroy, « The Mural that Rocked Canada », *The Globe and Mail*, 2 juin 2003, https://www.theglobeandmail.com/arts/the-mural-that-rocked-canada/article18285661/.

33. Notons que cette œuvre n’existe plus physiquement. Elle a été détruite récemment en raison de son état de détérioration. Aucune institution publique n’était prête à l’acquérir et à la sauvegarder pour l’avenir.

Œuvres phares : Peau représentant des exploits de guerre
Probablement Niitsitapi (Pieds-Noirs)
1. Arni Brownstone, « War Exploit Robe », *Musée royal de l’Ontario*, consulté le 16 octobre 2021, https://collections.rom.on.ca/objects/253227/.

Œuvres phares : Le chef Oshawana [John Naudee] d’un anonyme

1. La plupart des écrits sur cet homme se concentrent sur les inexactitudes rapportées par Kane dans ses journaux et ses écrits publiés. Keeakeekasaakawow était certainement Keeakeekasacooway.

Œuvres phares : « Recoudre les morts » de James Peters

1. W. G. Gwatkin à R. F. Manley Sims, 14 juillet 1916, Bibliothèque et Archives Canada, MD vol. 4772, dossier CIF-40.

Œuvres phares : Monument à la mémoire de Joseph Brant de Percy Wood

1. Voir, par exemple, « The Joseph Brant Monument », Michael Swanson Studios Inc, consulté le 30 avril 2019, http://www.grandriveruel.ca/Grand_River_Brant_Monument.htm.

Œuvres phares : Un taillis, le soir d’A. Y. Jackson

1. Laura Brandon, « Shattered Landscape: The Great War and the Art of the Group of Seven », *Canadian Military History*, vol. 10, n° 1 (2001), p. 58-66.

Œuvres phares : Pour quoi? de Frederick Varley

1. Varley sert comme artiste de guerre officiel en Angleterre et en France de 1918 à 1920. Certaines de ses œuvres les plus puissantes datent de cette période. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il reçoit des commandes de portraits militaires, mais ne parvient pas à obtenir à nouveau le poste d’artiste de guerre officiel.

2. Bibliothèque et Archives Canada, collection Peter Varley-Frederick Horsman Varley, R2429-0-9-E.

Œuvres phares : Convoi dans le bassin de Bedford d’Arthur Lismer

1. Laura Brandon, « Shattered Landscape: The Great War and the Art of the Group of Seven », *Canadian Military History*, vol. 10, n° 1 (2001), p. 58-66.

Œuvres phares : Femmes fabriquant des obus d’Henrietta Mabel May

1. Voir à titre d’exemple l’article « The Hague School », sur le site du *Rijksmuseum*, consulté le 1er mai 2019, https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/styles/the-hague-school.

Œuvres phares : Lest We Forget de Frank Badgley

1. Toutes les citations sont tirées de Tim Cook, « Canada’s Great War on Film: Lest We Forget (1935) », *Canadian Military History*, vol. 14, n° 3 (2005), p. 5-20.

2. Voir « Blood Swept Lands and Seas of Red », *Wikipedia*, consulté le 1er mai 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Blood_Swept_Lands_and_Seas_of_Red.

Œuvres phares : Mémorial national du Canada à Vimy
de Walter S. Allward

1. Laura Brandon, « Mémoire d'un monument – les sculptures du Mémorial de Vimy », consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/apprendre/depeches/memoire-dun-monument-les-sculptures-du-memorial-de-vimy/?_ga=2.112208836.1522902792.1634763461-653077278.1634763461#.

2. Laura Brandon, « Art, Religion, & Iconography in the Vimy Memorial: An Overview », *Active History: History Matters*, 7 novembre 2017, consulté le 16 octobre 2021, https://activehistory.ca/2017/11/art-religion-iconography-in-the-vimy-memorial-an-overview/.

3. A. Y. Jackson, « The Allward Memorial », *Canadian Forum*, vol. 2, nº 18 (mars 1922), p. 559.

Œuvres phares : La femme du soldat
d'Elizabeth Cann

1. « Assumption of the Virgin (Titian), » *Wikipedia*, consulté le 29 août 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Assumption_of_the_Virgin_(Titian).

Œuvres phares : Soldat Roy
de Molly Lamb Bobak

1. Nancy Baele, « Man, Wife Offer Contrasting Approach », *Ottawa Citizen*, 1er novembre 1985, p. D7.

Œuvres phares : Cible nocturne, Allemagne
de Miller Brittain

1. Cité dans Kirk Niergarth, « Memorial of War, Memorial of Hope : Contemplating the Creation, Destruction, and Re-creation of Fred Ross' Mural *The Destruction of War / Rebuilding the World Through Education*, 1948, 1954, et 2011 », *Labour/Le Travail*, vol. 72 (automne 2013), p. 165.

2. Miller Brittain, Letters Home, 1946, Musée canadien de la guerre, collection d'archives George Metcalf, 58A 1 82.8.

Œuvres phares : Corps dans une fosse, Belsen
d'Alex Colville

1. Les photographies sont conservées aux Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Alex Colville.

2. Alex Colville, cité dans Peter Goddard, « Creating a Colville », *Toronto Star*, 13 juin 2004.

3. Cité dans Graham Metson et Cheryl Lean, dir., *Alex Colville : Diary of a War Artist*, Halifax, Nimbus Publishing, 1981, p. 19.

Œuvres phares : Noyade d'un marin
de Jack Nichols

1. Entretien de l'auteure avec Jack Nichols, 2 novembre 1995, dossier d'artiste du Musée canadien de la guerre, Nichols, Jack.

Œuvres phares : Les arrimeuses de parachutes
de Paraskeva Clark

1. *Parachute Riggers* (*Les arrimeuses de parachutes*), Musée canadien de la guerre, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/collections/artifact/1013577.

2. Paraskeva Clark à H. O. McCurry, 9 août 1945, archives du Musée des beaux-arts du Canada, artistes de guerre canadiens, 5. 42-C, Clark, Paraskeva.

Œuvres phares : Erreur
d'Allan Harding MacKay

1. Des copies de ces vidéos se trouvent dans les archives du Musée canadien de la guerre, 20070177-059 : 92F 11, 52F 9.21, 52F 9.22 et 52F 9.23.

Œuvres phares : Le mur
de William MacDonnell

1. Dossier d'artiste du Musée canadien de la guerre, MacDonnell, William.

Œuvres phares : Ce qu'ils ont donné
de Gertrude Kearns

1. Laura Brandon, « Cause and Effect: War Art and Emotion », *Canadian Military History* vol. 21, nº 1 (hiver 2012), p. 44-58.

2. Programme d'arts des Forces canadiennes, déclaration d'artiste, 2008/10, Kearns, Gertrude.

Œuvres phares : Aéroport international de Kandahar
d'Althea Thauberger

1. Programme d'arts des Forces canadiennes, déclaration d'artiste, 2009, Thauberger, Althea.

2. Noni Brynjolson, « An Interview with Althea Thauberger », *Field: A Journal of Socially-engaged Art Criticism*, vol. 1, printemps 2015, p. 205-214.

3. « Murphy Canyon Choir », *Althea Thauberger*, page consultée le 27 février 2019, http://www.altheathauberger.com/works/murphy-canyon-choir/.

Œuvres phares : CHIMO: Collier's Canadian Forces Artists Program Story
de David Collier

1. Carolyn Gossage, dir., *Double Duty: Sketches and Diaries of Molly Lamb Bobak, Canadian War Artist*, Toronto, Dundurn Press, 1992.

Œuvres phares : L'éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà de Charles Stankievech

1. Jill Glessing, « Charles Stankievech and the Art of Surveillance », *Canadian Art*, 22 janvier 2015, consulté le 16 octobre 2021, https://canadianart.ca/reviews/charles-stankievech-monument-as-ruin/.

Œuvres phares : Tranchée d'Adrian Stimson

1. Jeremy Deller, « we're here because we're here », *14-18 Now*, http://becausewearehere.co.uk.

Questions clés

1. Mary Kavanagh – PAFC, *Défense nationale et les Forces canadiennes*, consulté le 16 octobre 2021, http://www.cmp-cpm.forces.gc.ca/dhh-dhp/gal/ap-pa/Group-6/kavanagh-fra.asp.

2. « My 8 Days As a War Artist (2018) », *Midi Onodera*, consulté le 29 avril 2019, http://midionodera.com/film/my-8-days-as-a-war-artist/.

3. Laura Brandon, « War, Art and the Internet: A Canadian Case Study », *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 13, nº 2 (février 2007), p. 9-17.

4. *Canadian War Memorials Paintings Exhibition, 1920, New Series, The Last Phase*, p. 7.

5. Dean F. Oliver et Laura Brandon, *Canvas of War: Painting the Canadian Experience*, 1914–1945, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000.

6. Ce mémorial a été reproduit au moins vingt fois par des tailleurs de pierre canadiens et italiens. Voir Alan McLeod, *The Glory and the Pity: The Great War Memorial Figures of George Hill and Emmanuel Hahn, Part II*, 2017, consulté le 29 avril 2019, http://canadianmilitaryhistory.ca/the-glory-and-the-pity-part-ii-by-alan-mcleod/.

7. Comme beaucoup de monuments commémoratifs de guerre, cependant, il a fait l'objet d'une controverse. Le premier ministre William Lyon Mackenzie King a insisté pour qu'il commémore toutes les infirmières, et pas seulement celles tuées lors de la Première Guerre mondiale, avant d'accepter son emplacement exceptionnel.

8. Charles Comfort, *Artist at War*, Pender Island, C.-B., Remembrance Books, 1995, p. 134. (Traduction reprise du *Musée canadien de la guerre*, « La ligne Hitler », consulté le 14 août 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/artwar/artworks/19710261-2203_hilter-line_f.html.)

9. « 3e hôpital fixe canadien à Doullens », *Musée canadien de la guerre*, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/premiereguerremondiale/objets-et-photos/art-et-culture/art-officiel/3e-hopital-fixe-canadien-a-doullens/?back=1602&anchor=2011.

10. Rapport annuel du Musée canadien des civilisations, 2007-2008, consulté le 29 avril 2019, https://www.historymuseum.ca/app/DocRepository/1/About_The_Corporation/Corporate_Reports/Annual_Reports/arpt0708e.pdf.

11. « TRENCH by Adrian Stimson », *ABC Radio National*, 29 mars 2018, consulté le 12 septembre 2020, https://www.abc.net.au/radionational/programs/awaye/trench-by-adrian-stimson/9602930.

12. « La propagande de guerre au Canada », Musée canadien de la guerre, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/propaganda/poster10_f.html.

13. « La propagande de guerre au Canada », Musée canadien de la guerre, consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/propaganda/poster20_f.html.

14. Norman Hillmer, « Victory Loans », *The Canadian Encyclopedia*, 7 février 2006 (modifié le 28 avril 2015), consulté le 29 avril 2019, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/victory-loans. (On trouve cette page traduite en français : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/emprunts-de-la-victoire.)

15. « Canadian Second World War Propaganda Films », CBC Digital Archives, consulté le 16 octobre 2021, https://www.cbc.ca/archives/entry/canadas-soft-sell-propaganda.

16. Stuart Legg, « Atlantic Patrol, 1940, 9 min », *Office national du film*, consulté le 12 septembre 2020, https://www.nfb.ca/film/atlantic_patrol/.

17. Geoff Butler, *Art of War: Painting It Out of the Picture*, Granville Ferry, Nouvelle-Écosse, autoédition, 1990.

18. « The Lands within Me », *Canadian Museum of History*, consulté le 30 août 2019, https://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/cultur/cespays/payinte.html; Shanda Deziel, « Art that's too hot to handle », *Maclean's*, 8 octobre 2001, consulté le 30 août 2019, https://archive.macleans.ca/article/2001/10/8/art-thats-too-hot-to-handle.

19. Laura Brandon, « Cause and Effect: War Art and Emotion », *Canadian Military History* 21, n° 1 (hiver 2012), p. 46.

20. Les photographies sont conservées au Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives, fonds Alex Colville.

21. NCSM : Navire canadien de Sa Majesté.

22. « Jour du Souvenir », *Légion royale canadienne*, consulté le 20 août 2021, https://www.legion.ca/fr/souvenir/jour-du-souvenir.

Principaux moyens d’expression

1. Laura Brandon, « L’art de guerre canadien », consulté le 16 octobre 2021, https://www.museedelaguerre.ca/apprendre/depeches/lart-de-guerre-canadien/?_ga=2.216546079.867073162.1635784950-44561406.1635784950#.

2. Laura Brandon, « Canadian Graphic Art in Wartime », *Canadian Military History*, vol. 19, nº 3 (2010), p. 41-50.

3. Vers la fin de 1921, quelque 15 000 reproductions restaient invendues, et « les ventes ne s’élevaient […] qu’à environ 15 à 20 exemplaires par semestre ». Archives du Musée canadien de la guerre, Deloitte, Plender, Griffiths and Co, comptables, au bureau de Lord Beaverbrook, 17 novembre 1921.

4. Le projet de reproduction se trouve dans son intégralité dans Ian Sigvaldason et Scott Steedman, *Art for War and Peace*, Vancouver, Read Leaf, 2014.

5. L’idée d’une baisse de revenus personnels liée à une possible reproduction massive de leur art inquiétait ces artistes : aussi leur a-t-on assuré que les tirages seraient limités et les supports, détruits à la fin des tirages.

6. Les carnets de croquis de Holgate sont conservés dans la collection du Agnes Etherington Art Centre, à l’Université Queen’s, à Kingston, Ontario.

7. « La propagande de guerre au Canada », *Musée canadien de la guerre*, consulté le 16 octobre 2001, https://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/propaganda/poster14_f.html

8. Après la guerre, Rogers se fait connaître davantage avec ses saisissantes illustrations pour l’influent magazine *Astounding Science Fiction*.

9. Voir, par exemple, Laura Brandon, « Words and Pictures : Writing Atrocity into Canada’s First World War Official Photographs », *The Journal of Canadian Art History / Annales d’Histoire de l’Art Canadien*, vol. 31, nº 2 (2010), p. 110-126.

10. Vers la fin de 1921, quelque 15 000 reproductions restaient invendues, et « les ventes ne s’élevaient […] qu’à environ 15 à 20 exemplaires par semestre ». Archives du Musée canadien de la guerre, Deloitte, Plender, Griffiths and Co, comptables, au bureau de Lord Beaverbrook, 17 novembre 1921.

11. Laura Brandon, « Colville to Goble: Some Thoughts on the Evolving Place of Photography in Canadian Military Art », *Canadian Military History*, vol. 26, nº 1 (2017), p. 1-17.

12. Il peut être visionné sur YouTube. Bibliothèque et Archives Canada, *Lest We Forget (1934)*, *YouTube*, consulté le 30 avril, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ESbJhJImZUo.

13. Bibliothèque et Archives Canada, *Canadian Army Newsreel, No. 65 (1945)*, *YouTube*, consulté le 7 septembre 2019, https://www.youtube.com/watch?v=EodkXCY0RFU.

14. Parmi les autres personnes ayant travaillé dans l’Arctique canadien, citons Emmanuelle Léonard (née en 1971) et Leslie Reid (née en 1947) : en plus de peintures, celles-ci ont créé des vidéos et des photos à partir du matériel photographique qu’elles ont recueilli.

GLOSSAIRE

Académie royale des arts du Canada (ARC)
Organisation d'artistes et d'architectes professionnels modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

académisme
Un style de peinture établi en Europe à la Renaissance, au sein des premières académies et écoles d'art qui visaient à professionnaliser les artistes, auparavant considérés comme des artisans. Dans les académies officielles, souvent associées à un mécène royal, les artistes acquièrent des compétences dans diverses disciplines utiles à la pratique de la peinture ou de la sculpture, notamment en dessin. En même temps, la pratique académique est théorisée, telle que la peinture par exemple, avec la hiérarchie des genres picturaux: la peinture historique est placée au sommet, suivie, dans l'ordre, par le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Au dix-neuvième siècle, l'art académique en est venu à être considéré comme conservateur et à être désigné comme de l'académisme. Bientôt, il allait être remplacé par de nouveaux styles de création artistique d'avant-garde.

Aldwinckle, Eric (Canadien, 1909-1980)
Artiste de guerre officiel au sein de l'Aviation royale canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, Aldwinckle a produit plus de 100 dessins et peintures témoignant de ses expériences. Graphiste et enseignant renommé, il a ensuite été directeur de l'Ontario College of Art and Design (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO).

Alexcee, Frederick (Tsimshian, v.1857-v.1944)
Artiste tsimshian qui a produit des sculptures, des peintures et des diapositives sur verre représentant la vie dans sa communauté de Lax Kw'alaams (Fort/Port Simpson) sur la côte du nord de la Colombie-Britannique, Alexcee a vendu ses œuvres aux colons européens. Il a également reçu une formation de sculpteur halaayt et a créé des objets tels que des sculptures de nax nox (esprit) pour les pratiques chamaniques des Tsimshians.

Allward, Walter Seymour (Canadien, 1876-1955)
Après un apprentissage en ornementation architecturale, le sculpteur Walter Seymour travaille sur des œuvres de grande envergure, créant des monuments historiques et commémoratifs pour des sites à Toronto, Ottawa et dans tout le sud de l'Ontario, notamment, Queen's Park et la Colline du Parlement. Allward est surtout connu pour son impressionnant Mémorial national du Canada à Vimy (1921-1936) situé à Vimy en France, qui commémore à la fois la bataille de la Crête de Vimy de la Première Guerre mondiale et le souvenir des Canadiens morts en France pendant la guerre et privés de sépulture officielle. (Voir *Walter Seymour Allward : sa vie et son œuvre* par Philip Dombowsky.)

Anishinaabe/Anishnabe/Anichinabé
Terme collectif qui signifie « le peuple » ou « peuple originel » et qui renvoie à un nombre de communautés liées entre elles, telles que les Ojibwés/Ojibwas/Ojibways, les Odawas, les Chippaouais, les Saulteaux, les Mississaugas, les Potéouatamis. Au Canada, la région anishinaabe/anishnabe/anichinabée couvre des parties du Manitoba, de l’Ontario et du Québec.

aquarelle
Matériau de peinture consistant en une solution aqueuse dans laquelle des pigments sont en suspension; aussi, l’appellation désigne une œuvre achevée peinte à l’aide de ce matériau. L’aquarelle a une riche histoire qui remonte aux enluminures de manuscrits (datant de l’Égypte ancienne) et à la peinture au pinceau ou sur rouleau pratiquée en Chine, en Corée et au Japon. En Occident, la Renaissance consacre l’aquarelle comme matériau de choix pour les croquis, et sa popularité va croissant aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, en particulier pour les illustrations de la flore et de la faune. Les artistes et les illustrateurs d’aujourd’hui continuent d’utiliser l’aquarelle pour sa transparence et les effets que rendent possibles les lavis de pigment pur.

Armington, Caroline (Canadienne, 1875-1939)
Née à Brampton, en Ontario, Armington est une infirmière et une artiste connue pour ses peintures et ses gravures de Paris. De 1905 à 1910, Armington et son mari artiste, Frank Armington, poursuivent leur formation à l’Académie de la Grande Chaumière et à l’Académie Julian à Paris. Pendant la Première Guerre mondiale, Lord Beaverbrook demande à Armington de créer des gravures pour le Fonds de souvenirs de guerre canadiens. En 1939, Armington s’installe à New York, où elle trouvera la mort plus tard la même année.

art abstrait
Langage de l’art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L’art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s’en éloigner tout à fait. On l’appelle aussi l’art non figuratif.

art figuratif
Terme descriptif désignant une œuvre d’art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L’art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l’usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d’art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu’avec l’art non figuratif et non-objectif.

Arts and Crafts
Précurseur du design moderne, ce mouvement d’arts décoratifs se développe en Angleterre au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction à ce que ses tenants considèrent comme les effets déshumanisants de l’industrialisation. Sous l’impulsion de William Morris, le mouvement Arts and Crafts valorise le savoir-faire artisanal et la simplicité formelle, et intègre souvent des motifs naturels dans la conception d’objets ordinaires.

Arts and Letters Club de Toronto
Fondé en 1908 pour promouvoir la culture, ce club de Toronto offre un espace où artistes, architectes, écrivains, musiciens et mécènes peuvent exercer et présenter leur art ainsi que discuter dans une atmosphère conviviale. Les membres du Groupe des Sept s’y rencontrent fréquemment pour se détendre, exposer et faire connaître leur travail.

Averns, Dick (Canadien, né en 1964)
Artiste pluridisciplinaire établi à Calgary, Averns pratique la sculpture, l’installation, la performance et la photographie. Il a enseigné à l’Université de Calgary, a œuvré dans l’administration des arts et a été commissaire d’expositions pour la Galerie des fondateurs des Musées militaires de Calgary. Averns a voyagé au Moyen-Orient en tant que participant du Programme d’arts des Forces canadiennes en 2009.

Barraud, Cyril (Canadien, 1877-1965)
Peintre et graphiste établi, connu pour ses dessins et ses gravures, Barraud immigre au Canada en 1913 depuis l’Angleterre. Il devient artiste de guerre officiel du Canada pendant la Première Guerre mondiale, après avoir été blessé en service, au sein du 43e bataillon, en 1916. Professeur éminent à la Winnipeg School of Art (qui fait maintenant partie de l’Université du Manitoba), Barraud a enseigné la gravure à plusieurs élèves remarquables, notamment Walter J. Phillips.

Bartlett, William (Britannique, 1809-1854)
Illustrateur britannique qui sillonne l’Amérique du Nord des années 1830 à 1850, produisant des dessins de paysages pour divers ouvrages illustrés. Bartlett réalise 120 dessins pour le *Canadian Scenery Illustrated* (1842), un projet de l’éminent écrivain et journaliste américain Nathaniel Parker Willis.

bas-relief
Ouvrage de sculpture dont le motif décoratif est en faible saillie sur un fond uni. Les bas-reliefs abondent dans le design architectural extérieur du monde entier.

Bayefsky, Aba (Canadien, 1923-2001)
Nommé peintre de guerre officiel pour l’Aviation royale canadienne en 1944, Bayefsky dépeint le camp de concentration de Bergen-Belsen après sa libération en 1945. Tout au long de sa carrière, il dénonce l’antisémitisme dans son art et crée une série d’œuvres qui explorent son propre héritage juif. Il enseigne au Ontario College of Art de Toronto et est nommé membre de l’Ordre du Canada en 1979.

Beament, Harold (Canadien, 1898-1984)
Éminent artiste figuratif et paysagiste, membre de l’Académie royale des arts du Canada, Beament a été artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale. Pendant son mandat d’artiste de guerre, il a dépeint des scènes tirées de ses expériences en tant que commandant naval en mer Méditerranée, dans la Manche et dans les eaux de l’Atlantique Nord et de Terre-Neuve.

Belmore, Rebecca (Anishinaabe, Première Nation du Lac Seul, née en 1960)
Notoire pour sa contribution à l’art canadien, Belmore est une artiste de performance et d’installation de premier plan, reconnue pour son travail politiquement chargé qui aborde les questions non résolues de l’histoire, des traumatismes et de l’identité dans les espaces coloniaux du Canada et des Amériques. Parmi ses œuvres les plus célèbres, mentionnons la vidéo *Vigil* (*Vigile*), 2002, qui attire l’attention sur les centaines de femmes autochtones disparues dans le Downtown Eastside de Vancouver. En 2005, Belmore est devenue la première femme autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise.

Berczy, William (Allemand, 1744-1813)
Élevé à Vienne, Berczy a travaillé comme peintre en Italie et en Angleterre avant de se rendre dans le Haut-Canada en 1794. Il est devenu un portraitiste populaire à York (Toronto), puis à Montréal. Les œuvres les plus célèbres de Berczy comprennent un portrait en pied de Joseph Brant, v.1807, et le portrait de groupe *The Woolsey Family* (*La famille Woolsey*), 1808-1809.

Biéler, André (Suisse/Canadien, 1896-1989)
Personnage clé dans l’histoire de l’art au Canada en vertu de son militantisme en faveur des arts (qui prépare le terrain pour la création du Conseil des arts du Canada), de son influence comme enseignant et de son œuvre abondant. Dans ses peintures, ses murales, ses estampes et ses sculptures, Biéler fait preuve d’un intérêt proprement moderniste à l’égard de la forme, de la ligne et de la couleur, qu’il applique à l’exploration de sujets régionalistes, notamment des paysages, des figures et des scènes de genre issus du monde rural.

Bobak, Bruno (Canadien, 1923-2012)
Peintre et graveur né en Pologne, Bruno Bobak est le plus jeune artiste de guerre canadien en service durant la Seconde Guerre mondiale. Influencé par les expressionnistes européens, il est particulièrement connu pour ses études de personnages. Il épouse la peintre Molly Lamb Bobak et, dans les années 1950, devient un membre influent du milieu artistique vancouvérois de l’après-guerre. De 1962 à 1988, il exerce les fonctions de directeur du Centre d’art de l’Université du Nouveau-Brunswick à Fredericton.

Bobak, Molly Lamb (Canadienne, 1920-2014)
Née à Vancouver, Molly Lamb Bobak étudie auprès de Jack Shadbolt à la Vancouver School of Art. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle sert dans le Service féminin de l'Armée canadienne et, en 1945, elle devient la première femme nommée artiste de guerre officielle. Son travail comprend aussi bien de délicates études florales à l'aquarelle que des représentations d'intérieurs ou encore de foules qui animent les scènes de la vie régionale qu'elle peint à l'huile. Dans les années 1950 et 1960, elle a donné des cours d'art télévisés qui ont été diffusés sur divers réseaux régionaux. (Voir *Molly Lamb Bobak : sa vie et son œuvre* de Michelle Gewurtz).

Brandtner, Fritz (Allemand, 1896-1969)
Visualiste prolifique et influent, Fritz Brandtner arrive au Canada en 1928 et se fait rapidement connaître comme créateur publicitaire et scénographe. Il organise une exposition individuelle de ses œuvres peu après son arrivée. Il est influencé par l'expressionnisme allemand et son intérêt pour la justice sociale. Professeur et militant, il crée avec Norman Bethune le Children's Art Centre, une école d'art destinée aux enfants pauvres de Montréal.

Brittain, Miller (Canadien, 1912-1968)
Brittain suit d'abord une formation avec Elizabeth Russell Holt, une figure centrale de la scène artistique à Saint John, au Nouveau-Brunswick, avant d'étudier à la Ligue des étudiants en art de New York, de 1930 à 1932. Ses dessins, peintures, aquarelles et murales révèlent un intérêt durable pour le réalisme social et la psychologie. Brittain est un membre fondateur de la Fédération des artistes canadiens.

Brooks, Leonard (Canadian, 1911-2011)
Artiste de guerre canadien officiel né à Toronto pendant la Seconde Guerre mondiale, Brooks, qui a servi dans la Réserve de volontaires de la Marine royale canadienne, est remarquable pour ses peintures de guerre dépeignant la vie navale sur la côte Est du Canada. À la fin des années 1940, Brooks et sa femme Reva, une photographe renommée, ont émigré à San Miguel de Allende, au Mexique, où ils ont formé une colonie d'artistes informelle.

Broomfield, George (Canadien, 1906-1992)
Peintre et concepteur de tapis accompli, qui a également produit des eaux-fortes et autres gravures, Broomfield compte parmi les étudiants d'Arthur Lismer à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) et participe à l'école d'été offerte par des membres du Groupe des Sept, dont J. E. H. MacDonald et Franklin Carmichael, à Port Hope en 1920 et 1921. Broomfield s'est enrôlé dans l'Aviation royale canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, et a documenté ses expériences en peinture.

Brown, Eric (Britannique/Canadien, 1877-1939)
Premier directeur du Musée des beaux-arts du Canada, Brown a été en poste de 1912 jusqu'à sa mort. Auparavant, il a été conservateur de la collection du musée, à l'invitation de Sir Edmund Walker, banquier et mécène majeur. Brown construit, avec passion, les collections du musée, tant internationales que canadiennes, et il voyage beaucoup en Europe pour établir des relations avec les artistes et les négociants.

Butler, Geoff (Canadien, né en 1945)
Né sur l’île Fogo, à Terre-Neuve-et-Labrador, Butler est un peintre, un écrivain et un illustrateur de livres. Il a été formé à l’Art Students League de New York. Dans les années 1980, Butler a auto-publié *Art of War: Painting It out of the Picture*, qui explore ses compositions sur la guerre et le militarisme.

Cann, Elizabeth (Canadienne, 1901-1976)
Née à Yarmouth, en Nouvelle-Écosse, Cann a suivi une formation professionnelle à Montréal, Philadelphie et New York, ainsi qu’en Europe, notamment à la Harvey-Procter School of Painting à Newlyn, en Cornouailles, en Angleterre, et à l’Académie Julian à Paris. De retour à Yarmouth en 1936, Cann devient membre de la Nova Scotia Society of Artists et se spécialise dans le portrait.

ceinture wampum
Une ceinture créée à partir de perles wampum blanches et pourpres fabriquées à partir de coquilles de palourdes. Traditionnelles aux peuples autochtones des forêts de l’Est, les ceintures wampum ont divers objectifs, généralement de nature cérémonielle ou diplomatique. La ceinture porte un message encodé à l’aide d’arrangements symboliques et peut être utilisée pour inviter d’autres nations à une réunion, servir de registre d’un accord ou d’un traité, ou représenter le rôle important d’une personne. Pour les Haudenosaunee, par exemple, les ceintures wampum sont utilisées pour élire un nouveau chef et pour sceller un traité de paix entre les nations.

Central Technical School (CTS)
La Central Technical School est une école polyvalente de Toronto fondée en 1915, dont la vocation est de préparer les élèves à devenir la main-d’œuvre qualifiée de l’ère moderne. À l’époque, il s’agit de la plus grande école construite au Canada, reflétant la forte demande pour des programmes de formation technique. Lawren Harris, Arthur Lismer et Elizabeth Wyn Wood comptent parmi les artistes de renom qui y ont étudié ou enseigné.

Challener, Frederick (Britannique/Canadien, 1869-1959)
Élève de George Agnew Reid, Frederick (Fred) Sproston Challener a commencé sa carrière comme lithographe et peintre. Après avoir voyagé en Europe et au Moyen-Orient, il a commencé à travailler comme muraliste, d’abord par l’entremise de la Toronto Society of Mural Decorators et de la Toronto Guild of Civic Art, puis en collaboration avec des artistes, dont C. W. Jefferys. Par la suite, il a reçu de nombreuses commandes pour le théâtre, notamment pour les murales qui décorent l’intérieur du Royal Alexandra Theatre de Toronto.

Clark, Paraskeva (Russe/Canadienne, 1898-1986)
Peintre affirmée qui milite pour la reconnaissance du rôle social de l'artiste et pour l'établissement de liens culturels entre le Canada et la Russie. Clark arrive à Toronto via Paris en 1931. Les sujets de ses tableaux sont des natures mortes, des autoportraits, des paysages et des souvenirs de sa patrie russe. Clark soutient les efforts déployés pour recueillir des fonds pour les réfugiés espagnols durant la Guerre civile espagnole ainsi que le Fonds canadien de l'aide à la Russie (Canadian Aid to Russian Fund) en 1942. (Voir *Paraskeva Clark : sa vie et son œuvre* par Christine Boyanoski.)

Clemesha, Frederick (Canadien, 1876-1958)
Né dans le Lancashire, en Angleterre, Clemesha met sur pied un cabinet d'architectes à Regina, en Saskatchewan, au début des années 1900. Au cours de la Première Guerre mondiale, il sert comme lieutenant dans le 46e bataillon du Corps expéditionnaire canadien. Reprenant son travail d'architecte après la guerre, il se retrouve finaliste au concours organisé par le Commission des monuments des champs de bataille nationaux pour la conception de monuments commémoratifs permanents qui seront élevés en France et en Belgique afin de rendre hommage au sacrifice des Canadiens durant la Première Guerre mondiale. Son projet, connu sous le nom de Soldat en méditation, sera dévoilé en juillet 1923 à Saint-Julien, en Belgique, illustrant ainsi la première attaque au gaz à grande échelle, survenue sur ce site même lors de la deuxième bataille d'Ypres en 1915.

Cloutier, Albert (Canadien, 1902-1965)
Artiste largement autodidacte, connu pour ses paysages canadiens, Cloutier peignait régulièrement avec ses contemporains A. Y. Jackson et Edwin Holgate. Il faisait partie du « groupe Oxford », du nom de la taverne montréalaise où le groupe d'artistes se réunissaient. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Cloutier a été directeur artistique de la Commission d'information en temps de guerre en 1941, et de 1943 à 1946, il a été le seul artiste de guerre canadien officiel francophone au service de l'Aviation royale canadienne.

Collins, John (Canadien, 1917-2007)
Après avoir suivi une formation en beaux-arts à l'Université Sir-George-Williams (aujourd'hui l'Université Concordia), Collins est devenu un caricaturiste très respecté de la *Montreal Gazette* pendant plus de quarante ans. Il est connu pour avoir créé Uno Who, un personnage récurrent représentant le contribuable canadien qui est apparu pour la première fois dans ses caricatures en 1940. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Collins a créé des caricatures populaires sur l'effort de guerre, dont plusieurs ont été réimprimées dans le *New York Times*.

Colville, Alex (Canadien, 1920-2013)
Colville est un peintre, muraliste, dessinateur et graveur dont les images fortement figuratives frisent le surréel. Ses tableaux, tout en étant imprégnés d'un certain malaise, dépeignent généralement des scènes de la vie quotidienne en milieu rural au Canada. Comme son processus de travail est méticuleux – la peinture étant appliquée point par point – Colville n'a réalisé que trois ou quatre tableaux ou sérigraphies par année, en carrière. (Voir *Alex Colville : sa vie et son œuvre* par Ray Cronin.)

Comfort, Charles (Canadien, 1900-1994)
Grande figure de l’art canadien du vingtième siècle, Charles Comfort entreprend sa carrière comme graphiste. Il commence à peindre dans la vingtaine et devient membre de la Société canadienne de peintres en aquarelle (Canadian Society of Painters in Water Colour) ainsi que du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters). Il est directeur de la Galerie nationale du Canada (aujourd’hui le Musée des beaux-arts du Canada) de 1959 à 1965.

Connolly, Don (Canadien, né en 1931)
Né à Kingston, en Ontario, Connolly s’enrôle dans l’Aviation royale canadienne en 1950 au sein de laquelle il cumule plus de 4 000 heures de vol en tant que navigateur. Après avoir quitté l’armée de l’air, il travaille comme artiste professionnel pendant plus de vingt ans et joue un rôle de premier plan dans la formation de la Canadian Aviation Artists Association.

Coughlin, William Garnet “Bing” (Canadien, 1905-1991)
Né à Ottawa, Coughlin travaille comme caricaturiste pendant la Seconde Guerre mondiale alors qu’il est sergent au sein du régiment blindé 4th Princess Louise Dragoon Guards de l’Armée canadienne. Ses dessins de guerre mettent en scène le personnage d’Herbie dans des parodies qui captent les expériences quotidiennes vécues par les soldats canadiens.

Cowley-Brown, Patrick (Canadien, 1918-2007)
En 1941, Cowley-Brown s’enrôle dans l’Aviation royale canadienne et suit une formation de radiotélégraphiste-mitrailleur. Après être tombé malade outre-mer, il est stationné à la base aérienne de Rockcliffe, à Ottawa, de 1942 à 1944, où, entre autres, il réalise des œuvres d’art et noue des relations avec les artistes Edwin Holgate et Charles Goldhamer. Cowley-Brown devient artiste de guerre officiel en mai 1944. Les militaires, l’équipement militaire et les scènes de la vie militaire sur la côte Ouest du Canada constituent ses sujets de prédilection.

crise d’Octobre
Le 5 octobre 1970, des membres du Front de Libération du Québec (FLQ) kidnappent le diplomate britannique James Cross. Le 10 octobre, les felquistes enlèvent et assassinent Pierre Laporte, alors ministre de l’Immigration et ministre du Travail et de la Main-d’œuvre. Le gouvernement fédéral riposte en invoquant la Loi sur les mesures de guerre, qui a suspendu les libertés civiles au Québec résultant en l’arrestation sans mandat de plus de 450 personnes.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l’histoire de l’art moderne en raison de l’énorme influence qu’il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Cullen, Maurice (Canadien, 1866-1934)
Comme la majorité des peintres canadiens de son temps, Maurice Cullen acquiert sa première formation artistique à Montréal avant de poursuivre ses études à Paris où, de 1889 à 1895, il fréquente l’académie Julian, l’académie Colarossi et l’École des Beaux-Arts. Lui-même marqué par les impressionnistes, ses paysages influencent à leur tour une nouvelle génération de peintres canadiens, y compris le Groupe des Sept. Ses paysages d’hiver et ses scènes de villes enneigées sont considérés comme ses plus grandes réalisations.

Curnoe, Greg (Canadien, 1936-1992)
Figure centrale du mouvement régionaliste de London entre les années 1960 et les années 1990, Curnoe est un peintre, graveur et artiste graphique qui puise son inspiration dans sa propre vie et son environnement du sud-ouest de l’Ontario. La vaste gamme de ses intérêts comprend le surréalisme, Dada, le cubisme et l’œuvre de nombreux artistes, tant historiques que contemporains. (Voir *Greg Curnoe : sa vie et son œuvre* par Judith Rodger.)

Delacroix, Eugène (Français, 1798-1863)
Peintre romantique français de premier plan dont l’utilisation de couleurs riches et sensuelles a influencé les impressionnistes et les postimpressionnistes. Suivant la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exoticisés, des scènes dramatiques de l’histoire et des événements contemporains. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l’émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Duncan, Alma (Canadienne, 1917-2004)
Peintre, graphiste et cinéaste, Duncan explore la figuration et l’abstraction au cours d’une carrière prolifique qui traverse le vingtième siècle. Employée du service de graphisme de l’Office national du film du Canada dans les années 1940, elle rencontre sa partenaire Audrey McLaren, avec qui elle fonde la société cinématographique expérimentale Dunclaren Productions. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle documente la production industrielle associée à l’effort de guerre à Montréal.

eau-forte
L’eau-forte est un procédé d’impression qui suit les mêmes principes que la gravure sur bois, mais qui nécessite de l’acide au lieu d’un burin pour inciser la matrice. Elle requiert une plaque de cuivre qui est revêtue d’une résine cireuse résistante dans laquelle l’artiste trace une image à l’aide d’une aiguille. La plaque est ensuite immergée dans un bain d’acide [l’eau-forte], incisant les lignes gravées et laissant le reste de la plaque intacte.

école de La Haye
Groupe de peintres réalistes hollandais actifs à La Haye, sur la côte nord-ouest des Pays-Bas, des années 1860 à 1890 environ. Ils sont influencés par l’école française de Barbizon, qui réagit aussi contre la nature idéalisée de l’art académique. La peinture de l’école de La Haye se distingue par ses tons sombres utilisés pour représenter des scènes de la vie quotidiennes des pêcheurs, des agriculteurs, mais aussi des moulins à vent et des paysages marins. Cette école est à l’origine de la création du groupe des impressionnistes d’Amsterdam, et inclut Jozef Israëls et Jacob Maris.

empâtement
Action d’appliquer la peinture de manière si épaisse qu’elle produit un effet de relief et garde les traces du pinceau ou du couteau à palette.

estampe
Processus de création artistique fondé sur le transfert d’encre d’une surface à une autre par impression. L’estampe consiste généralement à dessiner, sculpter ou graver une image sur une plaque, un bloc de pierre, de bois ou de métal, à couvrir cette surface d’encre et à imprimer ensuite cette image sur du papier, une toile ou une autre surface. Cette méthode permet de faire des copies d’une même image. La lithographie, la gravure sur bois, la sérigraphie et l’intaille sont des procédés courants d’estampes.

Exposition nationale canadienne (ENC)
Foire annuelle qui se tient à Toronto, fondée sous le titre de Exposition industrielle de Toronto en 1879. L’ENC produit des expositions et des catalogues d’art chaque année jusqu’en 1961, sauf durant et tout de suite après la Seconde Guerre mondiale.

expressionnisme
Style artistique intense et émotif qui privilégie les idées et les sentiments de l’artiste. L’expressionnisme allemand voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l’expressionnisme est associé à un traitement intense et vibrant de la couleur et à une facture non naturaliste.

Fisher, Orville (Canadien, 1911-1999)
Peintre accompli, Fisher a étudié à la Vancouver School of Art (aujourd’hui l’Université d’art et de design Emily-Carr) sous la direction de Frederick Varley. À titre d’artiste de guerre officiel canadien pendant la Seconde Guerre mondiale, Fisher a réalisé 246 croquis qu’il a ensuite transformés en aquarelles et en peintures à l’huile. Avant de devenir artiste de guerre, Fisher était connu pour une série de murales qu’il a peinte pour le pavillon de la Colombie-Britannique à l’Exposition universelle de 1938 à San Francisco.

Forbes, Kenneth (Canadien, 1892-1980)
Forbes s’enrôle dans l’Armée canadienne au début de la Première Guerre mondiale et devient artiste de guerre officiel en 1918. Connu par la suite comme portraitiste et paysagiste et opposé à l’art moderne et, en particulier, à l’abstraction, Forbes a démissionné de la Société des arts de l’Ontario et de l’Académie royale des arts du Canada, en 1953 et 1958 respectivement. Il est ensuite devenu membre fondateur de l’Ontario Institute of Painters, une association axée sur le réalisme en peinture.

Géricault, Théodore (Français, 1791-1824)
Peintre du monumental *Radeau de la Méduse*, 1818-1819, qui représente les conséquences d’un naufrage notoire, Géricault s’est illustré au sein du romantisme français. Son style de vie — à la fois celui d’un dandy et d’un cavalier aventureux, connu pour sa flamboyance et ses sujets de prédilection, des scènes de drame, de douleur psychologique et de chevaux — cadre parfaitement avec le mythe de l’artiste romantique, sans compter que l’œuvre de Géricault a eu une influence significative malgré la brièveté de sa vie et de sa carrière. Bien que largement autodidacte, il partage un professeur avec son collègue peintre Eugène Delacroix (1798-1863) sur lequel son style a eu un effet formateur.

Gillett, Violet (Canadienne, 1898-1996)
Une artiste régionale et de la renaissance des Maritimes, dont on se souvient surtout pour ses aquarelles de fleurs minutieusement détaillées et ses œuvres sculpturales. Artiste, enseignante et écrivaine, Gillett est diplômée de l’Ontario College of Art de Toronto (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO) et du Royal College of Art de Londres. Pendant son mandat à titre de première directrice des beaux-arts et des arts appliqués à l’école vocationnelle de Saint John, elle a joué un rôle déterminant dans la création de la Maritime Art Association et dans la rédaction du programme d’enseignement des arts dans les écoles primaires pour le ministère de l’Éducation du Nouveau-Brunswick. Gillett a en outre joué un important rôle dans la création du magazine *Maritime Art* (qui deviendra plus tard *Canadian Art*).

Goble, Elaine (Canadienne, née en 1956)
Artiste d’Ottawa connue pour ses dessins à la mine de plomb et ses peintures à la tempera, Goble cherche à capter l’héritage de la guerre dans sa pratique artistique, depuis plus de vingt ans, en se concentrant surtout sur la Seconde Guerre mondiale. Parmi ses nombreux sujets, elle a représenté des participants aux cérémonies du jour du Souvenir et a examiné d’un œil critique la vie de famille des militaires. Son dessin de 2008, *Lucy and Her Family*, est considéré comme l’une de ses œuvres les plus importantes.

Goldhamer, Charles (Canadien, 1903-1985)
Artiste et enseignant dont les matériaux de prédilection sont le fusain et l’aquarelle, Goldhamer a servi comme artiste de guerre officiel canadien pendant la Seconde Guerre mondiale. Son œuvre se distingue par ses portraits de guerre d’aviateurs canadiens brûlés dans un hôpital en Angleterre. Goldhamer, ancien élève d’Arthur Lismer, a enseigné à la Central Technical School de Toronto pendant plus de quatre décennies.

gravure
Le terme renvoie à la fois à un type d’image et au procédé employé pour la réaliser. Les gravures sont produites en taillant dans une plaque de métal, de bois ou de plastique au moyen d’outils spécialisés, puis en encrant les lignes produites par incision. L’encre est transférée sur le papier sous la forte pression d’une presse à imprimer.

Groupe des Onze (Painters Eleven)
Collectif d’artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles distinctifs, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d’accroître leur visibilité, compte tenu de l’intérêt limité pour l’art abstrait en Ontario à l’époque.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l’année de la première exposition du groupe à l’Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Hahn, Emanuel (Allemand/Canadien, 1881-1957)
Sculpteur et décorateur, concepteur du monument Ned Hanlan, une œuvre qui lui est commandée en 1926 et qui est d’abord érigée sur le terrain de l’Exposition nationale canadienne avant d’être installée dans les îles de Toronto où elle se trouve toujours. Emanuel Hahn dirige le département de sculpture de l’Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO). Il est le mari d’Elizabeth Wyn Wood, également sculptrice.

Hamilton, Mary Riter (Canadienne, 1873-1954)
Après avoir étudié la peinture à Berlin et à Paris au début du vingtième siècle, Mary Riter Hamilton s’établit comme artiste en Europe avant de revenir au Canada. Pendant la Première Guerre mondiale, elle demande à être envoyée aux premières lignes en tant qu’artiste de guerre officielle, mais sa demande est rejetée. Elle se rend donc en Europe en 1918 et y passe trois ans à peindre l’après-guerre. Elle produira plus de trois cents œuvres de style impressionniste, représentant des champs de bataille en France et en Belgique.

Harris, Lawren S. (Canadien, 1885-1970)
Harris est l’un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s’est distancé de la peinture de paysages figuratifs pour se tourner d’abord vers les paysages abstraits, puis vers l’abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

Harrison, Elizabeth (Canadienne, 1907-2001)
Peintre et enseignante, Harrison est l’auteure du manuel d’éducation artistique *Self-Expression Through Art* (1960). Immigrante anglaise au Canada, elle s’installe en 1931 à Kingston, en Ontario, où elle enseigne l’art à l’Université Queen’s avec André Bieler. Harrison a dépeint des scènes du front intérieur pendant la Seconde Guerre mondiale, notamment *Lunchtime, Cafeteria at the Chateau Laurier, Ottawa* (*L’heure du dîner à la cafétéria du Château Laurier, Ottawa*), 1944.

Hassan, Jamelie (Canadienne, née en 1948)
Artiste et militante dont le travail aborde les thèmes de la justice sociale, des échanges interculturels et de la politique mondiale. Sa pratique multidisciplinaire est en partie influencée par sa vie : Hassan grandit avec ses dix frères et sœurs dans une famille d’immigrants libanais à London en Ontario puis étudie à Rome, Beyrouth, Windsor et Bagdad. Elle remporte en 2001 le Prix de la Gouverneure générale en arts visuels et en arts médiatiques. Ses œuvres font partie de collections publiques un peu partout au Canada et elle expose à l’échelle internationale.

Haudenosaunee
Les Haudenosaunees, ou peuple de la longue maison, forment une confédération démocratique de cinq nations iroquoises, soit les Mohawks, les Oneidas, les Onondagas, les Cayugas et les Sénécas. En 1722, la nation Tuscarora s’est jointe à la confédération pour former un groupe connu au temps de la Nouvelle-France sous le nom de Six Nations. Chaque nation a sa propre langue et son propre territoire traditionnel, réparti dans tout l’État de New York et dans certaines parties du Québec et de l’est de l’Ontario. La réserve des Six Nations de la rivière Grand, où toutes les nations sont représentées, est située près de Brantford, en Ontario, sur une bande de terre connue sous le nom de Terres de Haldimand et dont la propriété est encore disputée aujourd’hui.

Haworth, Bobs (Zema Barbara) Cogill (Sud-Africaine/Canadienne, 1900-1988)
Peintre, illustratrice, muraliste et potière, Bobs Haworth est une artiste expressionniste, qui privilégie le paysage et les compositions abstraites. Elle est membre de l’Académie royale des arts du Canada, de la Société canadienne de peintres en aquarelle (Canadian Society of Painters in Water Colour), dont elle assure pendant un temps la présidence, du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et de l’Ontario Society of Artists. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle rend compte des activités des Forces armées canadiennes en Colombie-Britannique dans des œuvres saluées par la critique.

Hébert, Henri (Canadien, 1884-1950)
Sculpteur renommé, partisan du modernisme québécois et fondateur de la Société des sculpteurs du Canada, Hébert a joué un rôle essentiel dans la création de la revue d’art et de littérature d’avant-garde *Le Nigog* (1918-1919). Il était le fils de Louis-Philippe Hébert, un important sculpteur québécois du dix-neuvième siècle.

Hébert, Louis-Philippe (Canadien, 1850-1917)
L’un des plus importants sculpteurs du Canada à la fin des années 1800, Hébert commence sa carrière comme apprenti de Napoléon Bourassa, avant d’étudier à Paris. Il se fait connaître par la création de monuments en bronze, dont plusieurs commandes très remarquées pour la Colline du Parlement à Ottawa et le Palais législatif à Québec.

Hill, George W. (Canadien, 1862-1934)
L’un des principaux sculpteurs canadiens du début du vingtième siècle, Hill est célèbre pour ses monuments de guerre de style académique français. Né dans le canton de Shipton au Québec, il étudie la sculpture à l’École des beaux-arts et à l’Académie Julian à Paris de 1889 à 1894. De retour à Montréal, il réalise de nombreux monuments importants, principalement au Québec et en Ontario.

Hodgson, Tom (Canadien, 1924-2006)
Peintre expressionniste abstrait, directeur artistique dans le domaine publicitaire, professeur d’art respecté et athlète d’élite, Hodgson grandit sur Centre Island, dans le port de Toronto. Membre du collectif Painters Eleven, il reçoit sa formation auprès d’Arthur Lismer au Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’École d’art et de design de l’Ontario) et réalise des peintures gestuelles aux dimensions souvent immenses.

Holgate, Edwin (Canadien, 1892-1977)
Peintre, dessinateur et enseignant, renommé pour ses portraits et ses gravures sur bois représentant des figures dans des paysages. Ayant cofondé le Beaver Hall Group, Holgate se joint également au Groupe des Sept, en plus de figurer parmi les membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens.

Houle, Robert (Saulteaux, Kaa-wii-kwe-tawang-kak, né en 1947)
Peintre, commissaire d’exposition, professeur et auteur, connu pour avoir joué un rôle important dans la visibilité de l’art contemporain des Premières Nations au Canada. Son expérience à l’Internat Sandy Bay Residential School influe sur ses peintures colour-field, qui, dans un langage conceptuel, opposent la spiritualité Saulteaux-Ojibwa et le christianisme. Houle a été le premier conservateur de l’art des Premiers peuples au Musée canadien de la civilisation (aujourd’hui le Musée canadien de l’histoire) (1977-1980) et a co-organisé de nombreuses expositions d’envergure d’artistes des Premières Nations. Il reçoit en 2015 le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (Voir *Robert Houle : sa vie et son œuvre* par Shirley Madill.)

Hunt, Barb (Canadienne, née en 1950)
Artiste textile interdisciplinaire établie en Colombie-Britannique, Hunt s’est fait remarquer par ses œuvres qui dénoncent les ravages de la guerre. Ainsi, elle tricote des répliques de mines antipersonnel en fil rose ou brode des motifs délicats sur des uniformes de camouflage usagés pour attirer l’attention sur le coût humain des conflits. Hunt crée également avec des matériaux durs, notamment l’acier.

Hyndman, Robert (Canadien, 1915-2009)
Éminent portraitiste et paysagiste d’Ottawa, Hyndman était un artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale. D’abord pilote de Spitfire dans l’escadron 411 de l’Aviation royale canadienne (ARC), Hyndman a par la suite décrit certaines de ses expériences de vol les plus éprouvantes et a réalisé une série de portraits du personnel de l’ARC en temps de guerre. Il a enseigné à l’École d’art d’Ottawa pendant plus de trente ans et a occupé des postes d’enseignement au Banff Centre for Arts and Creativity, en Alberta, qui porte aujourd’hui son nom.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d’autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l’art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d’un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

installation
Environnement composé de matériaux mixtes construit de façon souvent provisoire et dans un lieu précis (œuvre spécifique au site). Le terme apparaît dans les années 1970 et marque une transformation de l’œuvre d’art, d’objet esthétique et isolé de son milieu, vers un objet/projet/concept dont le sens tient dans son contexte et son inscription dans la vie quotidienne. L’installation n’est pas un art qui demande d’être simplement regardé, mais qui doit être ressenti, par le spectateur, comme une expérience dans l’espace.

Iskowitz, Gershon (Canadien, 1920/1921-1988)
Né en Pologne, survivant de l’Holocauste, Iskowitz a immigré au Canada et s’est établi à Toronto. Il est devenu internationalement célèbre pour ses peintures abstraites et lumineuses. Iskowitz a été emprisonné à Auschwitz et Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale. Ses premières œuvres figuratives documentent les horreurs dont il a été témoin dans les camps de concentration. À la fin des années 1960, inspiré par le paysage canadien, Iskowitz a développé le style distinctif de peinture abstraite pour lequel il est le plus connu. (Voir *Gershon Iskowitz : sa vie et son œuvre* d’Ihor Holubizky).

Jack, Richard (Canadien, 1866-1952)
Bien connu pour ses portraits et ses paysages, Jack est considéré comme le premier artiste de guerre officiel du Canada, après avoir accepté une commande du Bureau canadien des archives de guerre en 1916. Lord Beaverbrook a commandé à Jack deux tableaux historiques de grande envergure, *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d’Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917, et *The Taking of Vimy Ridge, Easter Monday 1917* (*La prise de la crête de Vimy, le lundi de Pâques 1917*), 1919, qui font partie de la collection du Musée canadien de la guerre. En 1931, Jack quitte l’Angleterre et s’installe à Montréal où il demeurera jusqu’à sa mort en 1952.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Jefferys, Charles William (Britannique/Canadien, 1869-1951)
Artiste, illustrateur et membre fondateur de la Toronto Art Students' League, Charles William (C. W.) Jefferys a travaillé principalement comme illustrateur de journaux à New York ainsi qu'à Toronto. Ses illustrations, publiées en trois volumes en 1942, 1945 et 1950 dans *The Picture Gallery of Canadian History,* ont été régulièrement utilisées dans des manuels scolaires, façonnant ainsi une image de l'histoire du Canada pour toute une génération d'élèves.

jésuites
La Compagnie de Jésus, dont les membres sont connus sous le nom de jésuites, est un ordre catholique romain fondé il y a cinq cents ans par Ignace de Loyola. Ils ont joué un rôle de premier plan dans le mouvement de la Contre-Réforme aux seizième et dix-septième siècles, et comme missionnaires à travers le monde.

John, Augustus (Gallois, 1878-1961)
Considéré comme le premier artiste postimpressionniste britannique, John est un peintre et un dessinateur reconnu pour la qualité de ses dessins de corps humains et pour ses portraits. Il étudie à la Slade School of Fine Art à Londres de 1894 à 1899 et par la suite, il vit de manière nomade, période durant laquelle il peint les campements de romanichels au Pays de Galles, dans le Dorset et en Irlande. Pendant la Première Guerre mondiale, John travaille pour le gouvernement canadien comme artiste de guerre. Il est le frère cadet de la peintre Gwen John.

Kane, Paul (Irlandais/Canadien, 1810-1871)
Influencé par George Catlin, ce peintre et explorateur du dix-neuvième siècle s'attache pendant une longue période à documenter les peuples autochtones d'Amérique du Nord et à représenter, dans un style européen traditionnel, leur culture et leurs paysages. Le Musée royal de l'Ontario conserve une centaine de tableaux et plusieurs centaines d'esquisses de Kane. (Voir *Paul Kane : sa vie et son œuvre* par Arlene Gehmacher.)

Kavanagh, Mary (Canadienne, née en 1965)
Artiste multidisciplinaire et professeure de beaux-arts, Kavanagh explore dans son art la dégradation de l'environnement, les preuves matérielles de la guerre et des armes, ainsi que le complexe industriel nucléaire. Participante au Programme d'arts des Forces canadiennes en 2012-2013, Kavanagh prend également part à des résidences de recherche au National Atomic Testing Museum de Las Vegas, au Nevada (2014), et au National Museum of Nuclear Science and History d'Albuquerque, au Nouveau-Mexique (2015). Kavanagh est actuellement titulaire d'une chaire de recherche du Canada (niveau I) à l'Université de Lethbridge.

Kearns, Gertrude (Canadienne, née en 1950)
Peintre autodidacte et participante au Programme d'arts des Forces canadiennes, Kearns explore le thème de la guerre depuis le début des années 1990 et cherche à dépeindre la complexité du pouvoir militaire dans les conflits. Les toiles de Kearns suscitent régulièrement la controverse. Elle a reçu l'Ordre du Canada en 2019 pour sa contribution artistique à l'histoire militaire canadienne.

Keelor, Arthur (Canadien, 1890-1953)
Graphiste indépendant pendant la Première Guerre mondiale, Keelor a conçu des affiches de propagande remarquables pour soutenir l'effort de guerre canadien, notamment *For Industrial Expansion, Buy Victory Bonds* (*Pour développer l'industrie, souscrivez à l'emprunt de la Victoire*), v.1914-1918. Contrairement aux affiches de campagne plus traditionnelles, Keelor s'est inspiré de l'imagerie réaliste héroïque du début du vingtième siècle.

Kennedy, Garry Neill (Canadien, 1935-2021)
Né à St. Catharines, en Ontario, et établi à Halifax, Kennedy est un artiste conceptuel d'avant-garde ainsi qu'un éducateur et administrateur d'art renommé. Il a été président du Nova Scotia College of Art and Design University (1967-1990), une institution à l'époque conservatrice, qu'il a transformée en un pôle de l'art conceptuel. En tant qu'artiste, il est largement connu pour ses peintures qui explorent le thème du pouvoir institutionnel au sein et au-delà du monde de l'art.

Kerr-Lawson, James (Écossais/Canadien, 1862-1939)
À la fois lithographe et peintre de paysages et de scènes urbaines, Kerr-Lawson a immigré au Canada lorsqu'il était enfant. Il a d'abord étudié à la Ontario School of Art, puis en France et en Italie. Il est revenu au Canada en 1885, mais après un bref séjour en Europe, il s'est établi à Glasgow et à Londres. En 1908, Kerr-Lawson est devenu membre fondateur du Senefelder Club afin de promouvoir la pratique de la lithographie. Il a également exposé avec le Canadian Art Club de 1912 à 1915.

Krieghoff, Cornelius (Néerlandais/Canadien, 1815-1872)
Peintre européen ayant émigré aux États-Unis en 1837, pour ensuite s'établir au Canada. Parmi ses sujets de prédilection, Krieghoff réalise des scènes anecdotiques de la vie quotidienne, des chroniques populaires, ainsi que des portraits des populations canadienne-française et autochtones.

Laliberté, Alfred (Canadien, 1878-1953)
Né à Sainte-Élizabeth-de-Warwick, au Québec, Laliberté étudie la sculpture au Conseil des arts et manufactures à Montréal ainsi qu'à la célèbre École des beaux-arts de Paris. Durant son séjour en France, Laliberté découvre l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917), qui influencera considérablement sa sculpture. Bien connu pour ses œuvres monumentales, ses statuettes et ses bustes représentant la culture québécoise traditionnelle, Laliberté est membre de l'Académie royale des arts du Canada et de la prestigieuse Académie des beaux-arts de France. Pendant trente ans, il enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal.

Lamb, Henry (British, 1886-1963)
Connu principalement comme portraitiste, Lamb était médecin militaire pendant la Première Guerre mondiale et il a travaillé comme artiste de guerre officiel britannique pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale. Son portrait du biographe anglais Lytton Strachey, réalisé en 1914, est l’une de ses peintures les plus connues et représente le style postimpressionniste qui caractérise son œuvre.

Lasserre, Maskull (Canadien, né en 1978)
Artiste montréalais pour qui la sculpture est le principal moyen d’expression, Lasserre participe pour la première fois au Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC) en 2005, dans le cadre duquel, à bord du NCSM *Calgary*, il exécute plusieurs dessins. En mars 2010, Lasserre participe une seconde fois au PAFC et se rend dans une zone de combat active à Kandahar, en Afghanistan.

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l’art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d’art pour enfants au Musée des beaux-arts de l’Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

lithographie
Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder. À l’instar d’autres méthodes planographiques de reproduction d’images, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l’eau ne se mélangent pas. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d’encre lithographique grasse.

Long, Marion (Canadienne, 1882-1970)
Marion Long est une peintre portraitiste qui reçoit en carrière beaucoup de commandes de portraits de personnalités canadiennes et de militaires de haut rang. Elle étudie longtemps auprès de George Reid au Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO) et avec William Merritt Chase à la Art Students League of New York. En 1933, elle devient la première femme à être élue membre à part entière de l’Académie royale des arts du Canada depuis Dame Charlotte Schreiber en 1880.

Loring, Frances (Canadienne, 1887-1968)
Loring est une importante figure pour le développement de la sculpture canadienne et d’un style de monuments publics nationaux. Avec sa collègue sculptrice et compagne de toute une vie Florence Wyle, elles comptent parmi les premières sculptrices femmes véritablement reconnues au Canada. Loring a conçu et réalisé le monument de l’autoroute Queen Elizabeth à Toronto (Queen Elizabeth Way Monument) et la statue de Robert Borden à Ottawa. Ardente défenseure des arts, elle a participé à la fondation de la Société des sculpteurs du Canada et de ce qui est devenu le Conseil des arts du Canada.

MacCarthy, Hamilton (Canadien, 1846-1939)
Pionnier de la sculpture monumentale en bronze au Canada, MacCarthy étudie la sculpture sous la direction de son père, Hamilton W. MacCarthy, et dans les écoles de la Royal Academy of Arts, à Londres. MacCarthy conçoit de nombreux monuments commémoratifs aux héros de la guerre des Boers à Ottawa, Québec, Brantford, Halifax, Canning et Charlottetown. Parmi ses autres œuvres majeures, citons sa statue de Samuel de Champlain, 1915, à Nepean Point, à Ottawa, et le Monument de la guerre d’Afrique du Sud, 1902, dans le parc de la Confédération, à Ottawa également.

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s’inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d’Henry David Thoreau.

MacDonnell, William (Canadien, né en 1943)
Né à Winnipeg, MacDonnell est un peintre qui a participé deux fois au Programme d’arts des Forces canadiennes, en Croatie en 1994 et en Afghanistan en 2007. Il a été formé à l’Université du Manitoba et au Nova Scotia College of Art and Design University et a par la suite enseigné dans ces deux institutions ainsi qu’à l’Alberta College of Art and Design (aujourd’hui l’Alberta University of the Arts).

MacKay, Allan Harding (Canadien, né en 1944)
Artiste multidisciplinaire, administrateur des arts et membre de l’Académie royale des arts du Canada, MacKay a participé deux fois au Programme d’arts des Forces canadiennes, en 1993 et en 2002. Son expérience en tant qu’artiste de guerre en Somalie (1993) a eu une influence sur sa carrière artistique; sa série subséquente Somalia Yellow (Somalie jaune) comporte des films, des photographies et des dessins primés. MacKay a également inclus des commentaires politiques dans ses œuvres et réfléchi au symbolisme du paysage canadien.

MacLeod, Pegi Nicol (Canadienne, 1904-1949)
Membre du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Pegi Nicol est une peintre moderniste dont l’œuvre représente des scènes énergiques et vibrantes de son environnement. À partir de 1937, elle porte le nom de Pegi Nicol MacLeod.

Manet, Édouard (Français, 1832-1883)
Considéré comme un précurseur du mouvement moderniste, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher vers des représentations de la vie urbaine de son époque qui incorporent des références aux œuvres classiques. Son œuvre est rejeté par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

Marsh Beveridge, Jane (Canadienne, 1915-1998)
Née à Ottawa, Marsh Beveridge a été une pionnière du cinéma pour l’Office national du film (ONF), après y être entrée comme scénariste en 1941. De 1941 à 1942, elle a produit six films sur les rôles et les expériences des femmes sur le front intérieur pendant la Seconde Guerre mondiale. Après avoir quitté l’ONF en 1944, à la suite d’un différend avec le commissaire de l’époque, John Grierson, Marsh Beveridge s’installe à New York pour travailler pour les services d’information britanniques. Se retirant de la réalisation de films en 1948, elle poursuit ses études et devient enseignante et sculptrice.

May, (Henrietta) Mabel (Canadienne, 1877-1971)
Peintre moderniste de paysages, de scènes urbaines, de portraits et de figures de femmes, May a étudié sous la direction de William Brymner à l’Art Association of Montreal (AAM), avant de passer du temps en Grande-Bretagne et en France en 1912-1913. Après son retour au Canada, elle a été mandatée par le Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour représenter les femmes qui travaillent dans les usines de munitions. May a été un membre actif du Groupe de Beaver Hall de Montréal au début des années 1920 et l’une des membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens en 1933.

Mayerovitch, Harry « Mayo » (Canadien, 1910-2004)
Architecte, artiste, illustrateur, auteur et caricaturiste, Mayerovitch a été directeur artistique de la division des arts graphiques du Wartime Information Board après avoir obtenu un diplôme de l’école d’architecture de l’Université McGill et directeur artistique de la division des arts graphiques du Wartime Information Board. De 1942 à 1944, Mayerovitch a conçu des affiches de propagande pour soutenir les efforts de guerre du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale.

McCurry, H. O. (Canadien, 1889-1964)
Fervent collectionneur et promoteur de l’art et de la formation artistique au Canada, H.O. McCurry est le protecteur de l’artiste Tom Thomson et un proche du Groupe des Sept. Il a été directeur adjoint du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, de 1919 à 1939, et a succédé à Eric Brown comme directeur de 1939 à 1955.

McKenzie, Robert Tait (Canadien, 1867-1938)
Éducateur, médecin, chirurgien et sculpteur, McKenzie a élaboré des méthodes de réadaptation pour soldats blessés pendant la Première Guerre mondiale qui lui ont valu d’être considéré comme un pionnier des pratiques modernes de physiothérapie. Sculpteur renommé, il a produit plus de 200 œuvres d’art au cours de sa vie.

Michel-Ange (Italien, 1475-1564)
Sculpteur, peintre, architecte, ingénieur et poète de la Renaissance classique, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni est renommé de son vivant et on le considère comme l’un des plus grands artistes de l’histoire. Ses œuvres les plus célèbres comprennent les sculptures *David* et *Pietà*, les fresques de la chapelle Sixtine et sa conception du dôme de la basilique de Saint-Pierre de Rome.

Milne, David (Canadien, 1882-1953)
Peintre, graveur et illustrateur, Milne crée des œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants qui témoignent d’un souci d’intégrer des influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l’Art Students League et participe à l’Armory Show en 1913.

modernisme
Mouvement qui s’étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l’industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l’impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l’abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l’art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Monkman, Kent (Cri, né en 1965)
Artiste établi à Toronto et reconnu internationalement pour ses œuvres provocantes qui réinterprètent les canons de l’histoire de l’art occidental d’un point de vue autochtone, Monkman a grandi à Winnipeg et est membre de la bande de Fisher River du nord du Manitoba. Monkman explore les thèmes de la colonisation, de la sexualité, de la perte et de la résilience dans ses peintures, ses films, ses vidéos, ses performances et ses installations, qui mettent souvent en scène son alter ego, Miss Chief Eagle Testickle. (Voir *Kent Monkman : sa vie et son œuvre* de Shirley Madill).

Morrice, James Wilson (Canadien, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l’on remarque l’influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Morris, Edmund Montague (Canadien, 1871-1913)
Peintre mieux connu pour ses portraits de dirigeants autochtones pendant les négociations du traité post-confédération au Canada, surtout au début du vingtième siècle, Edmund Morris est aussi un paysagiste admiré. En 1906, il est mandaté pour accompagner l’expédition de la Baie James pour la négociation du Traité n° 9 avec les peuples cris et ojibwas. Il a souvent utilisé le pastel dans des portraits détaillés, en gros plan, de chefs autochtones. Avec son collègue peintre Curtis Williamson, Morris est à l’origine de la création du Canadian Art Club en 1907, dont il a été un membre clé.

Mosher, Christopher Terry « Aislin » (Canadien, né en 1942)
Caricaturiste politique pour la *Montreal Gazette*, Mosher, sous le nom de plume Aislin, a créé plus de 14 000 caricatures et est l’auteur de 51 livres. Son travail a retenu l’attention pendant une période de grands changements politiques et culturels au Canada à la fin des années 1960, et ses caricatures politiques ont parfois été considérées comme irrévérencieuses.

Mowat, Harold (Canadien, 1879-1949)
Illustrateur de magazine connu, Mowat a servi comme artiste de guerre officiel du Canada pendant la Première Guerre mondiale. Après une formation à la New York School of Art (aujourd’hui la Parsons School of Design), Mowat a créé des illustrations pour des magazines tels que *McCalls*, *Ladies’ Home Journal* et *Saturday Evening Post*.

Muhlstock, Louis (Galicien/Canadien, 1904-2001)
Peintre et dessinateur bien connu pour ses représentations intimes de Montréal durant la Dépression, qui trahissent une grande compassion. Ses dons pour le dessin sont perceptibles dans ses portraits, ses paysages urbains et ses intérieurs, qui illustrent souvent les effets du déclin économique. Muhlstock est fait Officier de l’Ordre du Canada en 1991.

Musée canadien de l’histoire
Situé à Ottawa, le musée est à l’origine fondé en 1856 en tant que musée géologique associé à la Mission géologique du Canada. Sa mission est plus tard élargie pour comprendre l’ethnographie, l’archéologie et l’histoire naturelle. En 1968, il a été divisé en trois parties, la section ethnographique devenant le Musée national de l’Homme. Rebaptisé Musée canadien des civilisations en 1986, il déménage en 1989 dans son édifice actuel, conçu par Douglas Cardinal afin de refléter le paysage canadien. Devenu le Musée canadien de l’histoire en 2013, son plus récent changement de nom reflète l’accent qu’il met présentement sur l’histoire et la culture des peuples du Canada.

Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse
L’un des plus grands musées du Canada atlantique, le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse a été fondé en 1908. Sa collection comporte plus de 17 000 œuvres et est essentiellement axée sur les œuvres d’artistes ayant des liens étroits avec la province et le Canada atlantique, ainsi que sur les œuvres d’artistes canadiens historiques et contemporains en général. Sa collection d’art populaire, dont le point d’ancrage est l’œuvre de Maud Lewis, est particulièrement remarquable.

Musée des beaux-arts de l’Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l’Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d’artistes canadiens et étrangers.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d’art canadien au pays ainsi que des œuvres d’artistes internationaux de renom. Sous l’impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l’origine pour renforcer l’identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d’art, et pour constituer une collection nationale d’œuvres d’art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l’Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée royal de l’Ontario (MRO, ou le ROM)
Créé en 1912, le Royal Ontario Museum ou Musée royal de l’Ontario est une institution torontoise qui a ouvert ses portes au public en 1914. À l’origine, le musée abritait des collections d’archéologie, de zoologie, de paléontologie, de minéralogie et de géologie. Aujourd’hui, il détient d’importantes collections d’artefacts provenant de Chine et des peuples autochtones du Canada, ainsi qu’une vaste collection de textiles. L’édifice a subi trois agrandissements majeurs depuis sa fondation : en 1933, 1982 et 2007.

Nakamura, Kazuo (Canadien, 1926-2002)
Membre des Painters Eleven, Nakamura peint ses premiers paysages abstraits sous le signe de la science et de la nature. Il entreprend plus tard une série intitulée Structures numériques, au fil de laquelle il explore les liens entre mathématique et esthétique. Le Musée des beaux-arts de l’Ontario lui consacre une rétrospective posthume en 2004. (Voir *Kazuo Nakamura: sa vie et son œuvre* par John G. Hatch.)

Nantel, Arthur (Canadien, 1874-1948)
Peintre autodidacte et membre du 14e Bataillon royal de Montréal, Nantel a passé plusieurs années dans un camp de prisonniers de guerre à Giessen, en Allemagne, après avoir été capturé en 1915. Ses peintures de camp offrent un aperçu des expériences vécues par les prisonniers pendant la Première Guerre mondiale. Après sa libération en 1918, Nantel a travaillé comme illustrateur pour United Artists Studios (aujourd’hui United Artists Digital Studios) à New York.

Nash, Paul (Britannique, 1889-1946)
Nash est un peintre paysagiste dont les scènes semi-abstraites s’inspirent du travail de l’artiste italien Giorgio de Chirico et des surréalistes. Il fonde le groupe artistique britannique Unit One, en 1933, dans le but de promouvoir l’art, l’architecture et le design modernistes en Angleterre, et est l’un des organisateurs de l’Exposition surréaliste internationale tenue à Londres en 1936. Nash participe aux deux Guerres mondiales à titre de peintre de guerre officiel britannique.

nature morte
La nature morte est un genre important dans l’art occidental et comprend des représentations d’objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori,* courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l’Académie royale de peinture et de sculpture.

Nichols, Jack (Canadien, 1921-2009)
Peintre de guerre officiel dans la Marine canadienne durant la Seconde Guerre mondiale, Nichols fait partie du contingent qui débarque près de Brest, en Normandie, et dépeint l’invasion du jour J. Après la guerre, il reçoit une bourse Guggenheim puis enseigne à l’Université de la Colombie-Britannique et à l’Université de Toronto. Nichols est connu pour ses dessins et lithographies mélancoliques et fait partie du groupe d’artistes choisis pour représenter le Canada à la Biennale de Venise en 1958.

Nicolas, Louis (Français, 1634-post-1700)
Missionnaire jésuite en Nouvelle France et créateur du manuscrit illustré *Codex Canadensis*, qui représente la flore, la faune et les habitants indigènes de la Nouvelle-France dans un style différent de l’art officiel de son temps. Le *Codex* présente des détails remarquablement précis d’oiseaux et d’autres animaux, ainsi que des créatures imaginaires comme une licorne et un monstre marin. (Voir *Louis Nicolas : sa vie et son œuvre* par François-Marc Gagnon.)

Niro, Shelley (Kanien’kehaka [Mohawk], clan de la tortue, Six Nations du Territoire de Grand River, née en 1954)
Artiste multidisciplinaire qui remet en question les représentations coloniales et traditionnelles des peuples autochtones avec un humour effronté exprimé dans le perlage, la sculpture, la vidéo et la photographie. Dans des actes de parodie et de réimagination, Niro combine des représentations d’elle-même et de membres féminins de sa famille avec des images Mohawk traditionnelles et des références culturelles pop. En 2017, elle reçoit le Scotiabank Photography Award et le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques.

Obomsawin, Alanis (Abénakise, née en 1932)
Cinéaste documentariste autochtone parmi les plus célèbres au monde, Obomsawin a débuté sa carrière à l’Office national du film du Canada (ONF) en 1967 comme consultante. Elle a par la suite réalisé plus de cinquante films pour l’ONF dans lesquels elle explore la vie et les préoccupations des peuples autochtones du Canada. Obomsawin a créé des documentaires remarquables dont *Les événements de Restigouche* (1984) et *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993). Obomsawin a été nommée compagnon de l’Ordre du Canada en 2019.

Odjig, Daphne (Odawa/Potawatomi/Anglaise, la Première Nation Wikwemikong, 1919-2016)
Membre fondatrice de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et peintre autochtone réputée au Canada. Le travail d’Odjig fusionne les styles traditionnels des Premières Nations avec les esthétiques cubiste et surréaliste. Les formes souples, les couleurs audacieuses et les contours noirs sont caractéristiques de son travail, qui s’intéresse particulièrement aux notions de politique autochtone en art.

Ogilvie, Will (Sud-Africain/Canadien, 1901-1989)
L’illustrateur publicitaire, enseignant et peintre Will Ogilvie est le premier artiste de guerre officiel du Canada. Dans le cadre de ses fonctions, il illustre des scènes de combat alors qu’il est lui-même sous les bombes. Il est membre du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et de la Société canadienne de peintres en aquarelle.

Onodera, Midi (Canadienne, née en 1961)
Cinéaste primée, consultante en médias et productrice, Onodera s'est fait connaître dans les années 1980 avec *Ten Cents a Dance (Parallax)*, 1985, et *The Displaced View*, 1989. Ses films et vidéos reflètent son expérience en tant que Canadienne japonaise, féministe et lesbienne, et elle a produit plus de vingt-cinq courts métrages indépendants.

Ontario Society of Artists (OSA)
La plus ancienne association d'artistes professionnels existante au Canada, fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Palu, Louie (Canadien, né en 1968)
Né à Toronto, Palu est un photojournaliste et cinéaste primé qui examine les questions sociopolitiques concernant les droits de l'homme et la guerre. Il a documenté des conflits dans plusieurs pays, dont l'Afghanistan, l'Ukraine, le Mexique et le Pakistan, et a photographié des détenus à Guantanamo Bay. Les travaux les plus récents de Palu portent sur la présence militaire croissante dans l'Arctique canadien et son impact sur les communautés inuites.

peinture de paysage
Représentation de scènes naturelles composées de rivières, de montagnes, de forêts et de champs, qui apparaît comme genre dans l'art chinois du quatrième siècle. En Europe, les paysages trouvent d'abord leur place dans l'arrière-plan de portraits et d'autres peintures figuratives, puis deviennent des sujets à part entière autour du seizième siècle.

peinture d'histoire
Définie par l'Académie royale de peinture et de sculpture au dix-septième siècle comme genre pictural au sein de la hiérarchie de la peinture académique, la peinture d'histoire est le style dominant en Europe, de la Renaissance jusqu'au dix-neuvième siècle. Monumentale tant par son ampleur que par sa force narrative et représentant souvent une leçon de morale, la peinture d'histoire s'est d'abord inspirée de l'histoire et de la mythologie grecque et romaine, ainsi que de la Bible, mais a également tirée son inspiration de scènes de l'histoire plus récente ou contemporaine. Dans la Grande-Bretagne du dix-neuvième siècle, la peinture d'histoire a servi à présenter des scènes montrant l'étendue de l'Empire. Aujourd'hui, des artistes tels que Kent Monkman ont recours à la peinture d'histoire pour l'exploration de thèmes liés à l'héritage du colonialisme.

Pepper, George (Canadien, 1903-1962)
Artiste et enseignant, inspiré par l’œuvre du Groupe des Sept, Pepper passe la majeure partie de sa vie professionnelle à Toronto, où il a étudié sous la direction de J. E. H MacDonald et de J. W. Beatty. Artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale, il est chargé par le Canadien Pacifique d’exécuter une peinture murale dans l’un de ses trains transcontinentaux. En 1960, Pepper et son épouse, l’artiste renommée Kathleen Daly, se rendent dans l’Arctique pour étudier l’art inuit. Pepper était membre de l’Académie royale des arts du Canada.

Petrov-Vodkine, Kouzma (Russe, 1878-1939)
Peintre et auteur, Kouzma Petrov-Vodkine est une figure dominante de l’art soviétique du vingtième siècle. Dans des compositions souvent allégoriques et idéalistes, il obtient des effets remarquables du mariage des styles anciens et nouveaux. Son tableau le plus célèbre, *Bathing of the Red Horse* (*Le bain du cheval rouge*), 1912, devient une œuvre emblématique de l’avant-garde russe, dès sa présentation cette même année à l’exposition Mir Ilskousstva (Le Monde de l’art).

pictogrammes
Art ancien, le pictogramme consiste en une forme d’art rupestre où les images sont obtenues par l’application, au doigt ou au pinceau, de peinture ou de teinture (habituellement de l’ocre rouge, noir, blanc et jaune) sur des surfaces rocheuses.

Pitsiulak, Tim (Kimmirut/Kinngait, 1967-2016)
Membre éminent de la communauté d’artistes de Cape Dorset, Pitsiulak crée méticuleusement des gravures, dessins, sculptures et bijoux qui rappellent son environnement et son quotidien. De nombreux établissements collectionnent ses œuvres, notamment le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Winnipeg et le Musée des beaux-arts de l’Ontario.

pointe-sèche
Procédé de gravure fondé sur la technique de l’intaille pour graver une image sur une plaque (généralement de cuivre) avec un instrument en forme d’aiguille. Cette méthode engendre une ligne plus fine grâce aux bordures surélevées dans le métal, autour de l’image gravée, et convient mieux à la réalisation d’oeuvres en édition limitée. La pointe-sèche est souvent combinée à l’eau-forte.

Pootoogook, Annie (Kinngait, 1969-2016)
Une des plus importantes artistes inuites du Canada, dont les estampes et les dessins non traditionnels au contenu très personnel communiquent son expérience de la vie actuelle à Cape Dorset. Elle est issue d’une éminente famille d’artistes, parmi lesquels on retrouve ses parents, Eegyvadluq et Napachie Pootoogook, de même que sa grand-mère Pitseolak Ashoona. En 2006, Annie Pootoogook se mérite le prestigieux Prix Sobey pour les arts; l’année suivante, ses œuvres sont exposées en Allemagne dans le cadre de *documenta 12*. (Voir *Annie Pootoogook : sa vie et son œuvre* par Nancy G. Campbell.)

Prix Sobey pour les arts
Créé en 2002, le Prix Sobey pour les arts est décerné chaque année à un artiste canadien de moins de quarante ans. Il est attribué à un gagnant parmi une liste de cinq finalistes représentant cinq régions canadiennes : la Côte Ouest et le Yukon, les Prairies et le Nord, l’Ontario, le Québec et les provinces de l’Atlantique. Financé par la Fondation Sobey pour les arts et par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, à Halifax, en partenariat avec le Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, le Prix Sobey est le prix artistique le plus prestigieux au Canada.

Reinblatt, Moses “Moe” (Canadien, 1917-1979)
Peintre, graveur et artiste de guerre officiel du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1942, Reinblatt se joint à l’Aviation royale du Canada et, en 1944, commence à représenter des scènes militaires derrière les lignes de front. Après les années 1950, ses peintures deviennent plus texturées et abstraites et il se tourne vers la lithographie. Reinblatt était associé aux peintres juifs de Montréal, un groupe informel mis au jour par la chercheure et professeure Esther Trépanier en 1987.

Renaissance
Terme employé depuis le dix-neuvième siècle pour nommer, dans le domaine de l’art en Occident, la période historique correspondant approximativement aux années 1400-1600. La Renaissance est associée au retour du style classique en art et en architecture, suivant la période médiévale.

Rodin, Auguste (Français, 1840-1917)
Considéré comme le fondateur de la sculpture moderne, Rodin crée des figures naturalistes et expressives qui défient les conventions académiques. Après avoir essuyé trois refus de la prestigieuse École des beaux-arts, il devient un grand autodidacte. En 1875, lors d’un voyage en Italie, Rodin découvre l’œuvre de Michel-Ange (1475-1564), laquelle le libérera de l’académisme, selon ses dires.

romantisme
Mouvement multidisciplinaire qui exerce une influence sur la plupart des domaines de la culture occidentale des dix-huitième et dix-neuvième siècles, y compris l’art, la littérature et la philosophie. Le romantisme privilégie l’émotionnel et le subjectif, en réaction au rationalisme du siècle des Lumières.

Rosenthal, Joe (Canadien, 1921-2018)
Sculpteur de Toronto ayant servi dans l’Armée canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, Rosenthal est surtout connu pour ses sculptures en bronze, dont beaucoup sont érigées dans des espaces publics. Artiste pluridisciplinaire, Rosenthal a suivi une formation à la Central Technical School de Toronto et a été membre de l’Académie royale des arts du Canada.

Royal Academy of Arts
Établie à Londres en 1768, la Royal Academy of Arts est une institution artistique de la plus haute importance qui, avec le Salon parisien, exerce une influence énorme sur la carrière d’un artiste. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, les mouvements d’avant-garde européens comme l’impressionnisme ont contribué à amoindrir le pouvoir détenu par la Royal Academy of Arts et par les institutions semblables.

Russell, Gyrth (Canadien, 1892-1970)
Peintre né en Nouvelle-Écosse, Russell est connu pour ses paysages marins reproduits sur des affiches touristiques britanniques dans les années 1950. Il a étudié à l’Académie Julian et à l’Académie Colarossi à Paris de 1911 jusqu’au début de la Première Guerre mondiale en 1914. Il est ensuite devenu un artiste de guerre officiel du Canada, et a vécu au Royaume-Uni jusqu’à sa mort.

Sampson-Matthews Ltd.
Firme de design et d’imprimerie de Toronto, Sampson-Matthews Ltd. (fondée en 1917) s’associe à la Galerie nationale du Canada (aujourd’hui le Musée des beaux-arts du Canada) pour mettre sur pied un projet artistique durant la guerre. De 1942 à 1945, trente-six sérigraphies de haute qualité portant sur des sujets canadiens, et réalisées par des artistes canadiens, sont distribuées sur les bases militaires au pays et à l’étranger afin de remonter le moral des troupes. Le projet se poursuit jusqu’en 1955, et près d’une centaine d’estampes différentes sont disséminées dans les écoles du Canada et vendues individuellement. Cette série est reconnue pour avoir sensibilisé la population à l’art canadien.

Schaefer, Carl (Canadien, 1903-1995)
Carl Schaefer étudie la peinture auprès d’Arthur Lismer et de J. E. H. MacDonald à l’Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO), où il enseigne ensuite pendant plus de vingt ans. Ses sujets de prédilection sont les paysages ruraux de sa province natale, l’Ontario. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est peintre de guerre, attaché à ce titre à l’Aviation royale du Canada (aujourd’hui l’Aviation royale canadienne).

Scott, John (Canadien, né en 1950)
Artiste multidisciplinaire établi à Toronto, Scott est connu pour ses dessins sombres et acerbes qui questionnent la guerre, la politique et la nature humaine. Il a exposé partout au Canada pendant plus de quatre décennies. Sa pièce *Trans-Am Apocalypse* (*Trans-Am de l’Apocalypse*), 1993, réalisée en gravant un texte tiré du Livre des révélations de la Bible sur la carrosserie d’une Pontiac Trans-Am, en est une d’art politique importante au Canada.

Shadbolt, Jack (Canadien, 1909-1998)
Principalement connu comme peintre et dessinateur, Shadbolt effectue des études en art à Londres, à Paris et à New York avant de retourner en Colombie-Britannique. De 1945 à 1966, il enseigne à la Vancouver School of Art, où il occupe la direction du département de peinture et de dessin. Emily Carr et l’art autochtone du Nord-Ouest du pays comptent parmi ses principales influences.

Sheldon-Williams, Inglis (Canadien, 1870-1940)
Né en Angleterre, Sheldon-Williams immigre en Saskatchewan en 1887, où il obtient la concession d’un homestead. Peintre, fondateur de l’école d’art du Regina College (aujourd’hui l’Université de Regina) en 1916, il s’enrôle dans les forces canadiennes comme artiste de guerre officiel en 1918, pendant la Première Guerre mondiale. À la fin du conflit, Sheldon-Williams reste en Europe, ne trouvant pas de travail mais continuant à exposer ses dessins et ses peintures au Canada et en Europe.

Société des sculpteurs du Canada
Fondée en 1928 par Emanuel Hahn, Frances Loring et Henri Hébert, la Société des sculpteurs du Canada a pour but de favoriser le développement professionnel des sculpteurs et sculptrices canadien·nes et de faire connaître la pratique sur les plans national et international. La société joue un rôle essentiel dans l’organisation d’expositions et soutient également de nombreuses initiatives éducatives, notamment des conférences et des publications.

Stankievech, Charles (Canadien, né en 1978)
Artiste qui pratique la photo, la vidéo et l’installation, Stankievech a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes à deux reprises, en 2011 et en 2015. Dans son travail, il explore de multiples sujets, notamment la géopolitique, le paysage intégré et le complexe militaro-industriel. Il s’est fait remarquer pour ses œuvres qui examinent l’expansion militaire dans l’Arctique et a été deux fois en lice pour le prestigieux Prix Sobey pour les arts. Stankievech est le cofondateur de la presse artistique et théorique berlinoise *K* et est professeur adjoint à l’Université de Toronto.

Steinman, Barbara (Canadienne, née en 1950)
Connue pour ses vidéos et ses installations, Steinman a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2002. Son œuvre, dont les thèmes de prédilection sont la dépossession et la privation des droits, a été saluée par la communauté internationale. Steinman a reçu plusieurs commandes importantes, notamment de la Maison du Canada à Berlin et de l’ambassade du Canada à Moscou.

Stevens, Dorothy (Canadienne, 1888-1966)
Portraitiste, graveure et aquafortiste canadienne renommée. Stevens étudie à la Slade School of Fine Art dès l’âge de quinze ans, sous Philip Wilson Steer et Henry Tonks. En 1919, elle reçoit commande du Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour réaliser des impressions représentant les travailleurs d’usine durant la Première Guerre mondiale. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de l’Ontario et du Musée des beaux-arts du Canada.

Stimson, Adrian (Siksika, né en 1964)
Né à Sault Ste. Marie, en Ontario, et établi à Saskatoon, cet artiste interdisciplinaire, membre de la nation Siksika, aborde dans son œuvre les thèmes de l’histoire, du genre et de l’identité. Le bison, un animal d’une grande importance matérielle et spirituelle pour la nation Siksika, apparaît souvent dans ses pièces. Stimson a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes et s’est rendu en Afghanistan en 2010. Il a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2018.

système des pensionnats indiens
Établis par le gouvernement du Canada dans les années 1880 et souvent administrés par des communautés religieuses, les pensionnats ont perduré jusque dans les années 1990. Ce système retire et isole les enfants autochtones de leur maison, de leur famille et de leurs traditions culturelles pour les assimiler à la culture coloniale dominante. Les enfants sont endoctrinés à des modes de vie eurocanadiens et chrétiens. Par exemple, il leur y est interdit de pratiquer leur culture ou de parler leur langue. Le programme enseigné est moins axé sur les progrès scolaires que sur la formation d’un travail manuel dans le domaine agricole, industriel ou domestique. De nombreux enfants y subissent de la violence physique, sexuelle, émotionnelle et/ou psychologique.

Talmage, Algernon (Britannique, 1871-1939)
Peintre impressionniste britannique, graveur et portraitiste. Talmage a été un artiste de guerre officiel pour le gouvernement canadien, avec Augustus John, pendant la Première Guerre mondiale. Il est l’une des premières sources d’influence d’Emily Carr, alors qu’il enseigne à la Cornish School of Landscape and Sea Painting à St Ives, en Angleterre, où il encourage le développement de ses peintures forestières.

Thauberger, Althea (Canadienne, née en 1970)
Artiste multimédia, cinéaste et éducatrice, Thauberger explore dans sa pratique artistique les relations de pouvoir complexes de la vie sociale, politique et institutionnelle, dans une démarche fortement axée sur la recherche et la collaboration avec différentes communautés. Professeure adjointe à l’Université de la Colombie-Britannique, Althea Thauberger a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes en 2009, se rendant à Kandahar, en Afghanistan.

Thomas, Jeff (Iroquois urbain, né en 1956)
Photographe et conservateur dont l’œuvre est éclairée par l’identité absente des « Iroquois urbains ». Thomas cherche à créer une archive d’images de ses expériences en tant qu’homme iroquois vivant dans les villes et à placer les peuples autochtones dans des contextes urbains contemporains, parfois sur un ton ironique. Sa série Indians on Tour (Indiens en tournée) adopte une esthétique de photographie de rue pour capturer des figurines autochtones en plastique au sein de la ville.

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)
Figure majeure dans la création d’une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin — alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l’Art nouveau — finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson. Sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

Tinning, George Campbell (Canadien, 1910-1996)
Né à Saskatoon, Campbell Tinning s’établit à Montréal en 1939 pour travailler comme artiste, illustrateur et graphiste. Il est nommé peintre de guerre officiel pour le Canada, durant la Seconde Guerre mondiale. Plus tard dans sa carrière, il se tourne vers l’abstraction.

Titien (Italien, v.1488-1576)
Tiziano Vecellio, connu sous le nom de Titien, est l’un des plus importants peintres de la Renaissance vénitienne, dont les innovations formelles en matière de technique du pinceau et de couleur signalent l’avènement d’une nouvelle esthétique de l’art occidental. Comptant des membres de la famille royale parmi ses mécènes, Titien jouit d’une réputation sans égale à travers l’Europe. Ses œuvres exercent une influence sur plusieurs peintres qui suivront, y compris Diego Velázquez et Pierre Paul Rubens.

Todd, Barbara (Canadienne, née en 1952)
Artiste textile interdisciplinaire, Todd crée des œuvres d’art engagées qui attirent l’attention sur différentes questions politiques et sociales. Sa remarquable série Security Blankets (Sources de sécurité), 1992-1995, par exemple, établit un lien entre la guerre technologique de la guerre froide et les structures patriarcales de la vie quotidienne. Née en Ontario, Todd partage son temps entre Montréal et Troy, dans l’État de New York.

Topham, Thurstan (Canadien, 1888-1966)
Immigrant anglais à Montréal en 1911, Topham a servi dans la 1re batterie de siège canadienne pendant la Première Guerre mondiale, où il a réalisé des dessins et des aquarelles sur les lignes de front. Ses croquis sont considérés comme les premiers à représenter des chars d’assaut en action et à rendre compte de la bataille de la Somme de 1916.

Tosh, Bev (Canadienne, née en 1948)
Formée à l’Université de Saskatchewan, à l’Alberta College of Art and Design (aujourd’hui l’Alberta University of the Arts) et à l’Université de Calgary d’où elle obtient une maîtrise en arts visuels, Tosh s’est fait connaître plus particulièrement pour ses portraits d’épouses de guerre canadiennes qu’elle a réalisés en employant une variété de moyens d’expression. Tosh est la fille d’un pilote de l’Armée de l’air néo-zélandaise et d’une épouse de guerre canadienne, elle a créé plus de 200 portraits d’épouses de guerre.

Vaillancourt, Armand (Canadien, né en 1929)
Sculpteur et peintre abstrait dont les œuvres reposent souvent sur le principe politique de la lutte contre l’oppression. Vaillancourt fait appel à des matériaux divers : argile, bois, métal récupéré, os et béton. Dans ses créations, il privilégie les propriétés physiques de son matériau d’élection.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Britannique/Canadien, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept, Varley est reconnu pour son apport aux genres du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, il s’installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l’Emily Carr University of Art + Design.

Walker, Eric (Canadien, né en 1957)
Peintre et artiste de techniques mixtes influencé par Paterson Ewen et spécialisé dans les représentations stylisées de paysages figurant la géographie urbaine et des vues aériennes du Canada, Walker a étudié au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax. On retrouve ses œuvres, entre autres, dans les collections du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et de la Ville d’Ottawa.

Wall, Jeff (Canadien, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, dont les impressions couleur grandeur nature et les transparents rétroéclairés à caractère conceptuel font souvent référence à la peinture historique et au cinéma. Le travail de Wall incarne l’esthétique de ce qu’on appelle parfois l’école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.

Waters, Scott (Canadien, né en 1971)
Né en Angleterre et établi à Toronto, Waters a immigré au Canada en 1979 et, après ses études, s’est engagé dans les Forces armées canadiennes avant de devenir un artiste professionnel. Remarqué pour ses portraits expressifs de militaires canadiens, il a participé à deux reprises au Programme d’arts des Forces canadiennes, en 2006 et en 2010.

Watson, Homer (Canadien, 1855-1936)
Peintre de paysage, Watson est célèbre pour ses représentations du sud de l’Ontario. Il passe la plus grande partie de sa vie dans sa ville natale, Doon, dans le comté de Waterloo. En plus de dépeindre la campagne environnante, il promeut la protection de l’environnement local. Premier président du Canadian Art Club, Homer Watson est un leader très respecté de l’art canadien au début du siècle. (Voir *Homer Watson : sa vie et son œuvre* par Brian Foss).

West, Benjamin (Américain/Britannique, 1738-1820)
Peintre influent reconnu pour ses œuvres à sujets historiques, mythologiques et religieux, ainsi que pour ses portraits. West a cofondé la Royal Academy of Arts à Londres et en a été le président en 1792. L’un de ses tableaux les plus connus, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, est un portrait fictif de la mort du général britannique James Wolfe lors de la bataille des plaines d’Abraham (1759) pendant la guerre de Sept Ans.

Wieland, Joyce (Canadienne, 1931-1998)
Figure centrale de l’art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l’identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir *Joyce Wieland : sa vie et son œuvre*, par Johanne Sloan.)

Wood, Elizabeth Wyn (Canadienne, 1903-1966)
Très admirée en son temps, cette sculptrice d’un courant expérimental crée des monuments, portraits, personnages et sculptures de paysages simplifiés et austères, à partir de matériaux très divers. Elizabeth Wyn Wood est en outre une figure importante et influente des cercles artistiques modernes du Canada. Elle enseigne à la Central Technical School de Toronto pendant près de trente ans et on lui doit la fondation de la Société des sculpteurs du Canada.

Woolnough, Hilda (Canadienne, 1934-2007)
Après avoir immigré au Canada en 1957 depuis l’Angleterre, Woolnough a vécu au Mexique et en Jamaïque avant de s’installer à l’Île-du-Prince-Édouard dans les années 1970. Artiste polyvalente et remarquable pour ses compétences en gravure et en graphisme, elle a reçu une formation professionnelle en Angleterre et à San Miguel de Allende, au Mexique, et a fondé un programme de lithographie à la Jamaica School of Art and Crafts (aujourd’hui l’Edna Manley College of the Visual and Performing Arts).

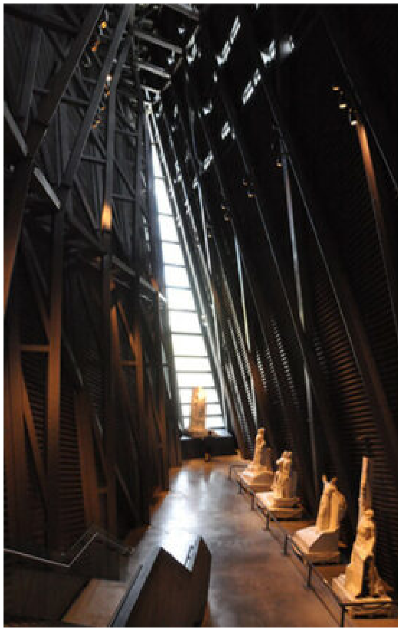
Wyle, Florence (Américaine/Canadienne, 1881-1968)
Sculptrice et designer réputée, Wyle a contribué à l’essor de la sculpture canadienne avec sa compagne Frances Loring. Influencée par la sculpture grecque classique, Wyle se spécialise dans le rendu de l’anatomie et représente des femmes dans des poses diverses, à leur travail manuel ou encore dans des scènes érotiques. Wyle est co-fondatrice de la Société des sculpteurs du Canada (Sculptors Society of Canada) et la première sculptrice femme à être admise membre à part entière de l’Académie royale des arts du Canada.

Zuber, Edward (Canadien, 1932-2018)
Portraitiste et paysagiste établi à Kingston, Zuber s’est engagé comme parachutiste dans le Royal Canadian Regiment au début de la guerre de Corée. Il a tenu un journal détaillé de ses expériences et est devenu par la suite un artiste de guerre officiel du Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC) pendant la guerre du Golfe (1991).

Sources et ressources



Comme le Canada est doté d’un musée entièrement consacré à l’étude et à l’exposition de l’art et des artefacts de guerre, et que plusieurs autres institutions au pays traitent le sujet sous diverses perspectives, les possibilités sont riches pour accéder à des documents et à des études sur l’art militaire canadien. Constitué de projets et d’œuvres de propagande en commandes officielles, d’objets et de documents éphémères issus de la culture populaire, ainsi que de créations de militaires témoignant de leur expérience au front, ce vaste ensemble d’œuvres traversent les générations.





GAUCHE : Les statues de plâtre de Walter S. Allward pour le Mémorial national du Canada à Vimy (vue de la galerie), 1921-1936, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Raymond Moriyama, Musée canadien de la guerre, 2005, béton, armature d’acier, 440 000 m2, Ottawa.

Lectures supplémentaires

Adell, Jacqueline, « British First World War Art and the Group of Seven », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984.

Baird, Shirley May, « The stained glass war memorial windows of Charles William Kelsey », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1995, 210 p.

Bennett, Lloyd, *The 1919 Canadian War Memorials Exhibition, Burlington House, London: A Contextual Study*, New York, Linus Publications, 2015, 221 p.

Brownstone, Arni, *War Paintings of the Tsuu T’ina* [Sarcee] *Nation*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2015, 143 p.

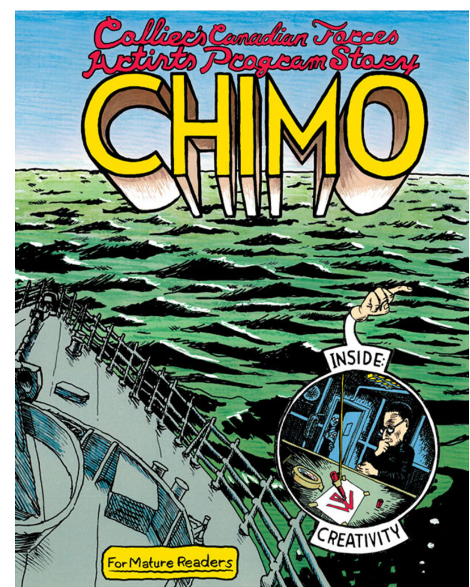
Burant, Jim, « The Military Artist and the Documentary Art Record », *Archivaria*, vol. 26, janvier 1988, p. 33-51.

Butler, Geoff, *Art of War: Painting It Out of the Picture*, Granville Ferry, NS, auto-édition, 1990, 104 p.

Butlin, Susan, « Landscape as Memorial, A.Y. Jackson and the Landscape of the Western Front, 1917–1918 », *Canadian Military History*, vol. 5, nº 2 (1996), p. 62-70.

–––, « Women Making Shells: Marking Women’s Presence in Munitions Work, 1914–1918, the Art of Frances Loring, Florence Wyle, Mabel May, and Dorothy Stevens », *Canadian Military History*, vol. 5, nº 1 (1996), p. 41-48.

Cameron, Elspeth, *And Beauty Answers: The Life of Frances Loring and Florence Wyle*, Toronto, Cormorant Books, 2007, 526 p.



Page couverture de *CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story* (2011) de David Collier.

Collier, David, *CHIMO*, Wolfville, Conundrum Press, 2011, 128 p.

Comfort, Charles, *Artist at War*, Toronto, Ryerson Press, 1956, 187 p.

Conley, Christine, « Material, Trace, Trauma: Notes on some Recent Acquisitions at the Canadian War Museum and the Legacy of the First World War », *Canadian Military History*, vol. 26, nº 1 (2017), p. 1-19.

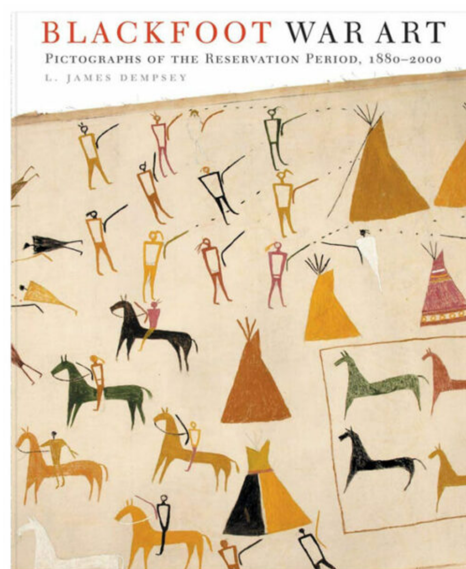
Conley, Christine et Kirsty Robertson, *Terms of Engagement: Averns, feldman-kiss, Stimson*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, Calgary, Esker Foundation, 2014, 68 p.

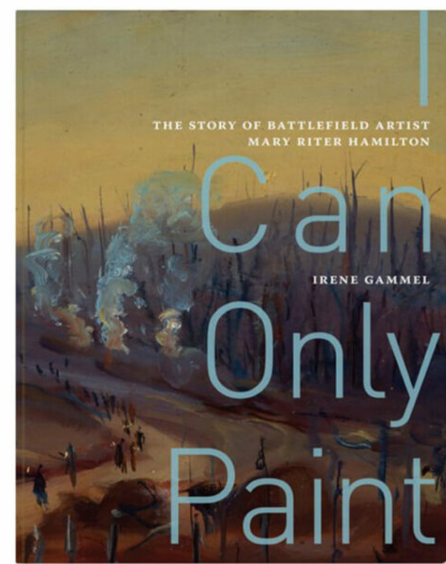
Cooke, Owen et Peter Robertson, « James Peters, Military Photography and the Northwest Campaign, 1885 », *Canadian Military History*, vol. 9, nº 1 (2000), p. 23-29.

Dempsey, L. James, *Blackfoot War Art: Pictographs of the Reservation Period*, 1880–2000, Norman, University of Oklahoma Press, 2007, 461 p.

Doll, Maurice F. V., *The Poster War: Allied Propaganda Art of the First World War*, catalogue d'exposition, Edmonton, Alberta Community Development, 1993, 89 p.

Fairley, Herbert et John Swettenham, *Silent Witness*, Ottawa, Musée canadien de la guerre et Anciens Combattants Canada, 1974.





GAUCHE : Page couverture de *Blackfoot War Art: Pictographs of the Reservation Period, 1880-2000* (v.2007) de L. James Dempsey. DROITE : Page couverture de *I Can Only Paint: The Story of Battlefield Artist Mary Riter Hamilton* (2020) de Irene Gammel.

Foss, Brian, « 'No Dead Wood': Henry Lamb and the Canadians », *Canadian Military History*, vol. 6, nº 2 (1997), p. 62-66.

Gammel, Irene, *I Can Only Paint: The Story of Battlefield Artist Mary Riter Hamilton*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2020, 400 p.

Gossage, Carolyn, dir., *Double Duty: Sketches and Diaries of Molly Lamb Bobak*, Canadian War Artist, Toronto, Dundurn Press, 1992, 156 p.

Greenfield, Nathan, *Anything but a Still Life: The Art and Lives of Molly Lamb and Bruno Bobak*, Fredericton, Goose Lane, 2021, 392 p.

Hayes, Derek, *Historical Atlas of Canada: Canada's History Illustrated*, Toronto, Douglas & McIntyre, 2006, 272 p.

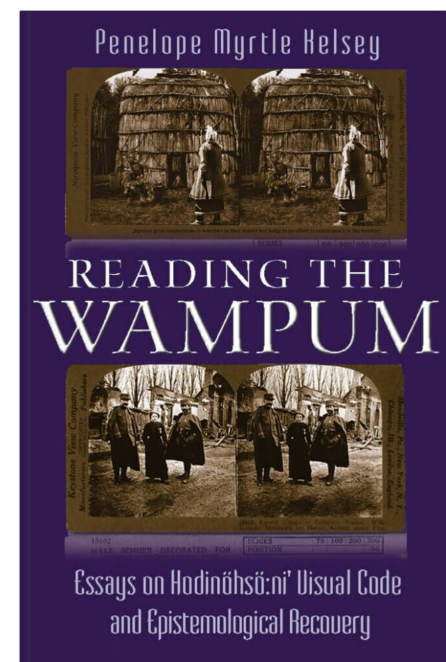
Hucker, Jacqueline et Julian Smith, *Vimy: Canada’s Memorial to a Generation*, Ottawa, Sanderling Press, 2012, 128 p.

Huneault, Kristina, « Heroes of a Different Sort: Representations of Women at Work in Canadian Art of the First World War », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1994, 128 p.

Jackson, Alexander Young, *A Painter’s Country: The Autobiography of A.Y. Jackson*, Toronto, Clarke, Irwin & Company, 1958, 170 p.

Kelly, Gemey, *Arthur Lismer, Nova Scotia 1916–1919*, catalogue d’exposition, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1982, 68 p.

Kelsey, Penelope Myrtle, *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni’* [Haudenosaunee] *Visual Code and Epistemological Recovery*, Syracuse, Syracuse University Press, 2014, 200 p.



Page couverture de *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni’* [Haudenosaunee] *Visual Code and Epistemological Recovery* (2014) de Penelope Myrtle Kelsey.

Keshen, Jeff, *Propaganda and Censorship during Canada’s Great War*, Edmonton, University of Alberta Press, 1996, 352 p.

Keyser, James, *Art of the Warriors: Rock Art of the American Plains*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2004, 128 p.

Klempan, Barbara, « Paintbox at Sea: The Materials and Techniques of Canadian Second World War Artist C. Anthony Law », *Material History Review*, vol. 61, n° 1 (printemps 2005), p. 62-68.

Konody, Paul George, « On War Memorials », *Art and War: Canadian War Memorials*, Londres, Colour, 1919, p. 5-16.

Larocque, Peter, « The Peripatetic Journey of Miller Brittain’s ‘The Place of Healing’ in the Transformation from War to Peace », *Acadiensis*, vol. 43, 2014, p. 117-126.

Larocque, Yves M., « La peinture militaire canadienne de la Deuxième Guerre Mondiale et son aspect surréel », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

Lerner, Loren, *Afterimage: Evocations of the Holocaust in Contemporary Canadian Arts and Literature*, Montréal, Concordia University Institute for Canadian Jewish Studies, 2002, 269 p.

MacLeod, Pegi Nicol, « Recording the Women’s Services », *Canadian Art*, vol. 2, n° 2 (décembre 1944-janvier 1945), p. 48-51.

Mantle, Craig Leslie, « A Symbolic Return of Communitas: William MacDonnell’s Modernizing Mostar », *Canadian Military History*, vol. 24, n° 1 (2015), p. 381-492.

Marcus, Angela, « Soldiers’ Lives Depicted: Paintings and Drawings by ‘Unofficial Artists’ in the Collection of the Canadian War Museum », *Canadian Military History*, vol. 7, nº 1 (1998), p. 51-58.

McIntosh, Terresa, « Other Images of War: Canadian Women War Artists of the First and Second World Wars », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1990, 207 p.

McNairn, Alan, *Behold the Hero: General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 1997, 328 p.

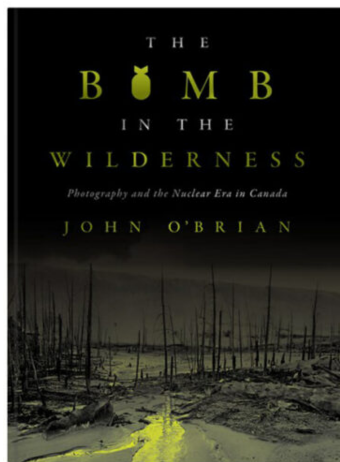
Metson, Graham et Cheryl Lean, dir., *Alex Colville: Diary of a War Artist*, Halifax, Nimbus Publishing, 1981, 159 p.

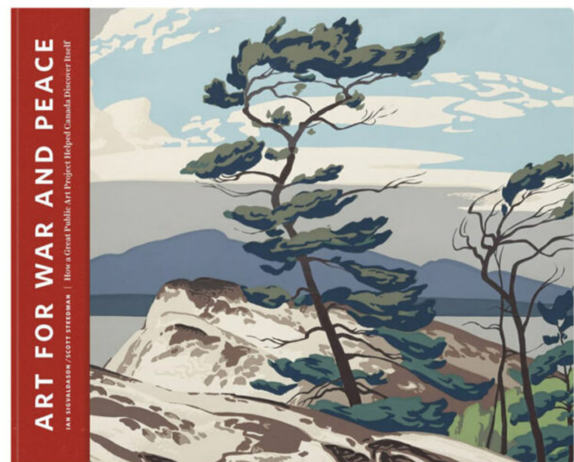
Morris, Jerrold, *Canadian Artists and Airmen, 1940–45*, Toronto, The Morris Gallery, 1969.

Murray, Joan, *Canadian Artists of the Second World War*, catalogue d’exposition, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 1981, 123 p.

O’Brian, John, *The Bomb in the Wilderness: Photography and the Nuclear Era in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2020, 244 p.

Osborne, Brian S., « Warscapes, Landscapes, Inscapes: France, War, and Canadian National Identity » dans Iain S. Black et Robin A. Butlin, dir., *Place, Culture and Identity: Essays in Historical Geography in Honour of Alan R.H. Baker*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2001, p. 311-333.





GAUCHE : Page couverture de *The Bomb in the Wilderness: Photography and the Nuclear Era in Canada* (2020) de John O’Brian. DROITE : Page couverture de *Art for War and Peace* (2015) de Ian Sigvaldason et Scott Steedman.

Robertson, Heather, *A Terrible Beauty: The Art of Canada at War*, Toronto, James Lorimer, 1977, 240 p.

Robertson, Kirsty M., « We Stand on Guard for Thee: Protecting Myths of Nation in ‘Canvas of War’ », mémoire de maîtrise, Université Queen’s, 2001.

Robertson, Peter, « Canadian Photojournalism during the First World War », *History of Photography*, vol. 2, nº 1 (1978), p. 37-52.

–––, *Relentless Verity: Canadian Military Photographers since 1885*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, 233 p.

Sigvaldason, Ian et Scott Steedman, *Art for War and Peace*, Vancouver, Red Leaf, 2015, 240 p.

Smith, Heather, *Keepsakes of Conflict: Trench Art and other Canadian War-related Craft*, catalogue d'exposition, Moose Jaw, Moose Jaw Museum & Art Gallery, 2017.

St-Denis, Guy, *The True Face of Sir Isaac Brock*, Calgary, University of Calgary Press, 2018, 338 p.

Thomas, Ann, Bodo Von Dewitz et Anthony Petiteau, *The Great War: The Persuasive Power of Photography / La Grande guerre – Le pouvoir d'influence de la photographie*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014, 232 p.

Tippett, Maria, *Sculpture in Canada: A History*, Toronto, Douglas et McIntyre, 2018, 272 p.

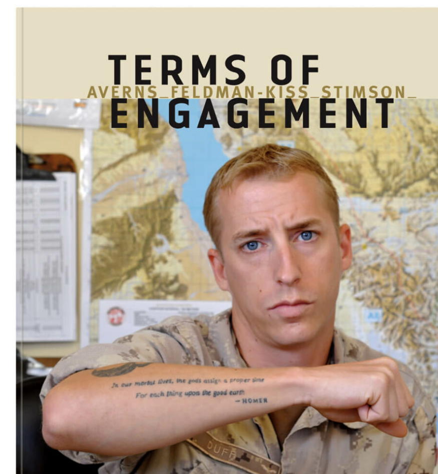
———, *Art at the Service of War: Canada, Art, and the Great War*, Toronto, University of Toronto Press, 1984 et 2013, 136 p.

Valverde, Fiona, « The Canadian War Artists' Programme [sic], 1942–1946 », mémoire de maîtrise, Cambridge University, 1997.

Principaux sites Web
www.activehistory.ca publie des articles offrant de nouvelles perspectives sur l'histoire du Canada, notamment sur l'art de guerre.

www.bac-lac.gc.ca est la porte d'entrée de Bibliothèque et Archives Canada, dont les collections d'art de guerre, de photographies, de documents éphémères et de fonds d'archives constituent une ressource documentaire unique pour connaître le patrimoine canadien.

www.beaux-arts.ca fournit des liens vers les œuvres d'art de guerre du Musée des beaux-arts du Canada, parmi lesquelles figurent un certain nombre de grandes toiles de la collection du Fonds de souvenirs de guerre canadiens, ainsi qu'une collection de photographies de guerre, d'importantes archives et autres bases de données de valeur telles que l'historique des expositions du musée.



Page couverture du catalogue d'exposition *Terms of Engagement: Averns, feldman-kiss, Stimson* (2014) de Christine Conley et Kirsty Robertson. Cette exposition rassemble des œuvres de Dick Averns, nichola feldman-kiss et Adrian Stimson, qui ont tous trois participé au Programme d'arts des Forces canadiennes.

www.canada.ca/fr/services/defense/fac/envedette/programme-arts/historique-artistes.html présente les artistes qui ont participé au Programme d'arts des Forces canadiennes. En collaboration avec le Musée du Diefenbunker et le Musée canadien de la guerre, les artistes participants font l'objet d'expositions et de catalogues (Groupes 6-8).

www.canada.ca/fr/services/defense/fac/histoiremilitaire/museesmilitaires/art.html est le site Web des collections d'art militaire du ministère de la Défense nationale du Canada.

www.canadianmilitaryhistory.ca a publié un nombre important d'articles qui traitent de l'art de guerre.

www.iwm.org.uk donne accès aux collections de l’Imperial War Museum de Londres, où l’on retrouve un nombre étonnant d’œuvres d’art, de photographies et de documents d’archives canadiens.

www.laurabrandon.ca répertorie les nombreuses publications de l’auteure de ce livre.

www.legionmagazine.com/en/category/canadian-military-history-in-perspective/war-art/ propose un important fonds d’archives en ligne contenant de courts articles illustrés sur l’art de guerre publiés au cours des vingt dernières années.

mcmichael.com/fr/home est la porte d’entrée de la Collection McMichael d’art canadien, dans laquelle figurent un certain nombre d’œuvres de guerre réalisées par des membres du Groupe des Sept.

www.museedelaguerre.ca réunit des œuvres créées dans le cadre des quatre programmes officiels canadiens d’art de guerre, des photographies d’artistes de guerre, des archives, des expositions, des articles et des entrevues, ainsi que des livres sur l’art de guerre. Le musée compte également d’importantes collections d’affiches militaires et d’art décoratif.



Anonyme, *Why Aren’t You in Uniform?* (*Pourquoi n’êtes-vous pas en uniforme?*), v.1941–1945, encre sur papier, 25,5 x 35,4 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. Plusieurs œuvres peuvent être consultées en ligne via la base de données des collections du Musée canadien de la guerre.

www.museedelhistoire.ca est la porte d’entrée du Musée canadien de l’histoire qui compte, notamment, d’importantes collections consacrées aux cultures des Premiers Peuples du Canada, ainsi qu’un certain nombre d’expositions virtuelles.

www.onf.ca regroupe plus de 3000 productions de l’Office national du film du Canada; un certain nombre de celles-ci se penchent sur la participation canadienne aux conflits armés.

www.rom.on.ca est une riche banque d’images et d’informations sur l’art de guerre canadien ancien et l’art de guerre autochtone.

scholars.wlu.ca/cmh propose des versions numériques d’un nombre important d’articles et de comptes rendus sur l’art et les artistes de guerre du Canada.

https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr se veut une source d’information importante sur le Canada, dans laquelle on retrouve notamment des articles sur des artistes et sur l’art de guerre dans le contexte canadien.

www.ucalgary.ca mène à l’espace virtuel de la Galerie des fondateurs des Musées militaires de Calgary, où sont répertoriées les expositions d’art qui y ont été organisées ou présentées au cours des dix dernières années et plus.

https://www.veterans.gc.ca/fra/remembrance/memorials/national-inventory-canadian-memorials est une base de données dans laquelle sont répertoriés des milliers de monuments commémoratifs de guerre canadiens.

Répertoire des artistes

Aldwinckle, Eric (Canadien, 1909-1980)

Artiste de guerre officiel au sein de l'Aviation royale canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, Aldwinckle a produit plus de 100 dessins et peintures témoignant de ses expériences. Graphiste et enseignant renommé, il a ensuite été directeur de l'Ontario College of Art and Design (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Alexcee, Frederick (Tsimshian, v.1857-v.1944)

Artiste tsimshian qui a produit des sculptures, des peintures et des diapositives sur verre représentant la vie dans sa communauté de Lax Kw'alaams (Fort/Port Simpson) sur la côte du nord de la Colombie-Britannique, Alexcee a vendu ses œuvres aux colons européens. Il a également reçu une formation de sculpteur halaayt et a créé des objets tels que des sculptures de nax nox (esprit) pour les pratiques chamaniques des Tsimshians. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Allward, Walter Seymour (Canadien, 1876-1955)

Après un apprentissage en ornementation architecturale, le sculpteur Walter Seymour travaille sur des œuvres de grande envergure, créant des monuments historiques et commémoratifs pour des sites à Toronto, Ottawa et dans tout le sud de l'Ontario, notamment, Queen's Park et la Colline du Parlement. Allward est surtout connu pour son impressionnant Mémorial national du Canada à Vimy (1921-1936) situé à Vimy en France, qui commémore à la fois la bataille de la Crête de Vimy de la Première Guerre mondiale et le souvenir des Canadiens morts en France pendant la guerre et privés de sépulture officielle. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Armington, Caroline (Canadienne, 1875-1939)

Née à Brampton, en Ontario, Armington est une infirmière et une artiste connue pour ses peintures et ses gravures de Paris. De 1905 à 1910, Armington et son mari artiste, Frank Armington, poursuivent leur formation à l'Académie de la Grande Chaumière et à l'Académie Julian à Paris. Pendant la Première Guerre mondiale, Lord Beaverbrook demande à Armington de créer des gravures pour le Fonds de souvenirs de guerre canadiens. En 1939, Armington s'installe à New York, où elle trouvera la mort plus tard la même année. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Averns, Dick (Canadien, né en 1964)

Artiste pluridisciplinaire établi à Calgary, Averns pratique la sculpture, l'installation, la performance et la photographie. Il a enseigné à l'Université de Calgary, a œuvré dans l'administration des arts et a été commissaire d'expositions pour la Galerie des fondateurs des Musées militaires de Calgary. Averns a voyagé au Moyen-Orient en tant que participant du Programme d'arts des Forces canadiennes en 2009.

Barraud, Cyril (Canadien, 1877-1965)

Peintre et graphiste établi, connu pour ses dessins et ses gravures, Barraud immigre au Canada en 1913 depuis l'Angleterre. Il devient artiste de guerre officiel du Canada pendant la Première Guerre mondiale, après avoir été blessé en service, au sein du 43e bataillon, en 1916. Professeur éminent à la Winnipeg School of Art (qui fait maintenant partie de l'Université du Manitoba), Barraud a enseigné la gravure à plusieurs élèves remarquables, notamment Walter J. Phillips.

Bartlett, William (Britannique, 1809-1854)

Illustrateur britannique qui sillonne l'Amérique du Nord des années 1830 à 1850, produisant des dessins de paysages pour divers ouvrages illustrés. Bartlett réalise 120 dessins pour le *Canadian Scenery Illustrated* (1842), un projet de l'éminent écrivain et journaliste américain Nathaniel Parker Willis. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Bayefsky, Aba (Canadien, 1923-2001)

Nommé peintre de guerre officiel pour l'Aviation royale canadienne en 1944, Bayefsky dépeint le camp de concentration de Bergen-Belsen après sa libération en 1945. Tout au long de sa carrière, il dénonce l'antisémitisme dans son art et crée une série d'œuvres qui explorent son propre héritage juif. Il enseigne au Ontario College of Art de Toronto et est nommé membre de l'Ordre du Canada en 1979. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Beament, Harold (Canadien, 1898-1984)

Éminent artiste figuratif et paysagiste, membre de l'Académie royale des arts du Canada, Beament a été artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale. Pendant son mandat d'artiste de guerre, il a dépeint des scènes tirées de ses expériences en tant que commandant naval en mer Méditerranée, dans la Manche et dans les eaux de l'Atlantique Nord et de Terre-Neuve. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Belmore, Rebecca (Anishinaabe, Première Nation du Lac Seul, née en 1960)

Notoire pour sa contribution à l'art canadien, Belmore est une artiste de performance et d'installation de premier plan, reconnue pour son travail politiquement chargé qui aborde les questions non résolues de l'histoire, des traumatismes et de l'identité dans les espaces coloniaux du Canada et des Amériques. Parmi ses œuvres les plus célèbres, mentionnons la vidéo *Vigil* (*Vigile*), 2002, qui attire l'attention sur les centaines de femmes autochtones disparues dans le Downtown Eastside de Vancouver. En 2005, Belmore est devenue la première femme autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Berczy, William (Allemand, 1744-1813)
Élevé à Vienne, Berczy a travaillé comme peintre en Italie et en Angleterre avant de se rendre dans le Haut-Canada en 1794. Il est devenu un portraitiste populaire à York (Toronto), puis à Montréal. Les œuvres les plus célèbres de Berczy comprennent un portrait en pied de Joseph Brant, v.1807, et le portrait de groupe *The Woolsey Family* (*La famille Woolsey*), 1808-1809. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Biéler, André (Suisse/Canadien, 1896-1989)
Personnage clé dans l'histoire de l'art au Canada en vertu de son militantisme en faveur des arts (qui prépare le terrain pour la création du Conseil des arts du Canada), de son influence comme enseignant et de son œuvre abondant. Dans ses peintures, ses murales, ses estampes et ses sculptures, Biéler fait preuve d'un intérêt proprement moderniste à l'égard de la forme, de la ligne et de la couleur, qu'il applique à l'exploration de sujets régionalistes, notamment des paysages, des figures et des scènes de genre issus du monde rural. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Bobak, Bruno (Canadien, 1923-2012)
Peintre et graveur né en Pologne, Bruno Bobak est le plus jeune artiste de guerre canadien en service durant la Seconde Guerre mondiale. Influencé par les expressionnistes européens, il est particulièrement connu pour ses études de personnages. Il épouse la peintre Molly Lamb Bobak et, dans les années 1950, devient un membre influent du milieu artistique vancouvérois de l'après-guerre. De 1962 à 1988, il exerce les fonctions de directeur du Centre d'art de l'Université du Nouveau-Brunswick à Fredericton.

Bobak, Molly Lamb (Canadienne, 1920-2014)
Née à Vancouver, Molly Lamb Bobak étudie auprès de Jack Shadbolt à la Vancouver School of Art. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle sert dans le Service féminin de l'Armée canadienne et, en 1945, elle devient la première femme nommée artiste de guerre officielle. Son travail comprend aussi bien de délicates études florales à l'aquarelle que des représentations d'intérieurs ou encore de foules qui animent les scènes de la vie régionale qu'elle peint à l'huile. Dans les années 1950 et 1960, elle a donné des cours d'art télévisés qui ont été diffusés sur divers réseaux régionaux. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Brandtner, Fritz (Allemand, 1896-1969)
Visualiste prolifique et influent, Fritz Brandtner arrive au Canada en 1928 et se fait rapidement connaître comme créateur publicitaire et scénographe. Il organise une exposition individuelle de ses œuvres peu après son arrivée. Il est influencé par l'expressionnisme allemand et son intérêt pour la justice sociale. Professeur et militant, il crée avec Norman Bethune le Children's Art Centre, une école d'art destinée aux enfants pauvres de Montréal. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Brittain, Miller (Canadien, 1912-1968)

Brittain suit d’abord une formation avec Elizabeth Russell Holt, une figure centrale de la scène artistique à Saint John, au Nouveau-Brunswick, avant d’étudier à la Ligue des étudiants en art de New York, de 1930 à 1932. Ses dessins, peintures, aquarelles et murales révèlent un intérêt durable pour le réalisme social et la psychologie. Brittain est un membre fondateur de la Fédération des artistes canadiens. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Brooks, Leonard (Canadian, 1911-2011)

Artiste de guerre canadien officiel né à Toronto pendant la Seconde Guerre mondiale, Brooks, qui a servi dans la Réserve de volontaires de la Marine royale canadienne, est remarquable pour ses peintures de guerre dépeignant la vie navale sur la côte Est du Canada. À la fin des années 1940, Brooks et sa femme Reva, une photographe renommée, ont émigré à San Miguel de Allende, au Mexique, où ils ont formé une colonie d’artistes informelle. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Broomfield, George (Canadien, 1906-1992)

Peintre et concepteur de tapis accompli, qui a également produit des eaux-fortes et autres gravures, Broomfield compte parmi les étudiants d’Arthur Lismer à l’Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO) et participe à l’école d’été offerte par des membres du Groupe des Sept, dont J. E. H. MacDonald et Franklin Carmichael, à Port Hope en 1920 et 1921. Broomfield s’est enrôlé dans l’Aviation royale canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, et a documenté ses expériences en peinture.

Butler, Geoff (Canadien, né en 1945)

Né sur l’île Fogo, à Terre-Neuve-et-Labrador, Butler est un peintre, un écrivain et un illustrateur de livres. Il a été formé à l’Art Students League de New York. Dans les années 1980, Butler a auto-publié *Art of War: Painting It out of the Picture*, qui explore ses compositions sur la guerre et le militarisme. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Cann, Elizabeth (Canadienne, 1901-1976)

Née à Yarmouth, en Nouvelle-Écosse, Cann a suivi une formation professionnelle à Montréal, Philadelphie et New York, ainsi qu’en Europe, notamment à la Harvey-Procter School of Painting à Newlyn, en Cornouailles, en Angleterre, et à l’Académie Julian à Paris. De retour à Yarmouth en 1936, Cann devient membre de la Nova Scotia Society of Artists et se spécialise dans le portrait. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Challener, Frederick (Britannique/Canadien, 1869-1959)
Élève de George Agnew Reid, Frederick (Fred) Sproston Challener a commencé sa carrière comme lithographe et peintre. Après avoir voyagé en Europe et au Moyen-Orient, il a commencé à travailler comme muraliste, d'abord par l'entremise de la Toronto Society of Mural Decorators et de la Toronto Guild of Civic Art, puis en collaboration avec des artistes, dont C. W. Jefferys. Par la suite, il a reçu de nombreuses commandes pour le théâtre, notamment pour les murales qui décorent l'intérieur du Royal Alexandra Theatre de Toronto. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Clark, Paraskeva (Russe/Canadienne, 1898-1986)
Peintre affirmée qui milite pour la reconnaissance du rôle social de l'artiste et pour l'établissement de liens culturels entre le Canada et la Russie. Clark arrive à Toronto via Paris en 1931. Les sujets de ses tableaux sont des natures mortes, des autoportraits, des paysages et des souvenirs de sa patrie russe. Clark soutient les efforts déployés pour recueillir des fonds pour les réfugiés espagnols durant la Guerre civile espagnole ainsi que le Fonds canadien de l'aide à la Russie (Canadian Aid to Russian Fund) en 1942. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Clemesha, Frederick (Canadien, 1876-1958)
Né dans le Lancashire, en Angleterre, Clemesha met sur pied un cabinet d'architectes à Regina, en Saskatchewan, au début des années 1900. Au cours de la Première Guerre mondiale, il sert comme lieutenant dans le 46e bataillon du Corps expéditionnaire canadien. Reprenant son travail d'architecte après la guerre, il se retrouve finaliste au concours organisé par le Commission des monuments des champs de bataille nationaux pour la conception de monuments commémoratifs permanents qui seront élevés en France et en Belgique afin de rendre hommage au sacrifice des Canadiens durant la Première Guerre mondiale. Son projet, connu sous le nom de Soldat en méditation, sera dévoilé en juillet 1923 à Saint-Julien, en Belgique, illustrant ainsi la première attaque au gaz à grande échelle, survenue sur ce site même lors de la deuxième bataille d'Ypres en 1915. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Cloutier, Albert (Canadien, 1902-1965)
Artiste largement autodidacte, connu pour ses paysages canadiens, Cloutier peignait régulièrement avec ses contemporains A. Y. Jackson et Edwin Holgate. Il faisait partie du « groupe Oxford », du nom de la taverne montréalaise où le groupe d'artistes se réunissaient. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Cloutier a été directeur artistique de la Commission d'information en temps de guerre en 1941, et de 1943 à 1946, il a été le seul artiste de guerre canadien officiel francophone au service de l'Aviation royale canadienne. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Collier, David (né en 1963)

Né à Windsor, en Ontario, David Collier est un artiste, un caricaturiste et un réserviste de Hamilton, bien connu pour ses bandes dessinées humoristiques pour le *Globe and Mail*, le *National Post* et d’autres publications. Lors de sa première expérience dans les Forces armées canadiennes (1987-1990), il crée des bandes dessinées pour les journaux militaires *Cornwallis Ensign*, *CFB Chilliwack Mountaineer* et *CFB Valcartier Adsum*. Collier est nommé artiste de guerre officiel en 2005 dans le cadre du Programme d’arts des Forces canadiennes. En 2014, le Musée des beaux-arts de l’Ontario lui commande une œuvre qui a été présentée sous forme d’installation dans ses salles, et au Musée des beaux-arts du Canada, de même qu’elle a été publiée en version imprimée sous le titre *Colville Comics* (2014). (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Collins, John (Canadien, 1917-2007)

Après avoir suivi une formation en beaux-arts à l’Université Sir-George-Williams (aujourd’hui l’Université Concordia), Collins est devenu un caricaturiste très respecté de la *Montreal Gazette* pendant plus de quarante ans. Il est connu pour avoir créé Uno Who, un personnage récurrent représentant le contribuable canadien qui est apparu pour la première fois dans ses caricatures en 1940. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Collins a créé des caricatures populaires sur l’effort de guerre, dont plusieurs ont été réimprimées dans le *New York Times*. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Colville, Alex (Canadien, 1920-2013)

Colville est un peintre, muraliste, dessinateur et graveur dont les images fortement figuratives frisent le surréel. Ses tableaux, tout en étant imprégnés d’un certain malaise, dépeignent généralement des scènes de la vie quotidienne en milieu rural au Canada. Comme son processus de travail est méticuleux – la peinture étant appliquée point par point – Colville n’a réalisé que trois ou quatre tableaux ou sérigraphies par année, en carrière. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Comfort, Charles (Canadien, 1900-1994)

Grande figure de l’art canadien du vingtième siècle, Charles Comfort entreprend sa carrière comme graphiste. Il commence à peindre dans la vingtaine et devient membre de la Société canadienne de peintres en aquarelle (Canadian Society of Painters in Water Colour) ainsi que du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters). Il est directeur de la Galerie nationale du Canada (aujourd’hui le Musée des beaux-arts du Canada) de 1959 à 1965. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Connolly, Don (Canadien, né en 1931)

Né à Kingston, en Ontario, Connolly s’enrôle dans l’Aviation royale canadienne en 1950 au sein de laquelle il cumule plus de 4 000 heures de vol en tant que navigateur. Après avoir quitté l’armée de l’air, il travaille comme artiste professionnel pendant plus de vingt ans et joue un rôle de premier plan dans la formation de la Canadian Aviation Artists Association. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Coughlin, William Garnet “Bing” (Canadien, 1905-1991)
Né à Ottawa, Coughlin travaille comme caricaturiste pendant la Seconde Guerre mondiale alors qu’il est sergent au sein du régiment blindé 4th Princess Louise Dragoon Guards de l’Armée canadienne. Ses dessins de guerre mettent en scène le personnage d’Herbie dans des parodies qui captent les expériences quotidiennes vécues par les soldats canadiens. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Cowley-Brown, Patrick (Canadien, 1918-2007)
En 1941, Cowley-Brown s’enrôle dans l’Aviation royale canadienne et suit une formation de radiotélégraphiste-mitrailleur. Après être tombé malade outre-mer, il est stationné à la base aérienne de Rockcliffe, à Ottawa, de 1942 à 1944, où, entre autres, il réalise des œuvres d’art et noue des relations avec les artistes Edwin Holgate et Charles Goldhamer. Cowley-Brown devient artiste de guerre officiel en mai 1944. Les militaires, l’équipement militaire et les scènes de la vie militaire sur la côte Ouest du Canada constituent ses sujets de prédilection. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Cullen, Maurice (Canadien, 1866-1934)
Comme la majorité des peintres canadiens de son temps, Maurice Cullen acquiert sa première formation artistique à Montréal avant de poursuivre ses études à Paris où, de 1889 à 1895, il fréquente l’académie Julian, l’académie Colarossi et l’École des Beaux-Arts. Lui-même marqué par les impressionnistes, ses paysages influencent à leur tour une nouvelle génération de peintres canadiens, y compris le Groupe des Sept. Ses paysages d’hiver et ses scènes de villes enneigées sont considérés comme ses plus grandes réalisations. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Curnoe, Greg (Canadien, 1936-1992)
Figure centrale du mouvement régionaliste de London entre les années 1960 et les années 1990, Curnoe est un peintre, graveur et artiste graphique qui puise son inspiration dans sa propre vie et son environnement du sud-ouest de l’Ontario. La vaste gamme de ses intérêts comprend le surréalisme, Dada, le cubisme et l’œuvre de nombreux artistes, tant historiques que contemporains. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Delacroix, Eugène (Français, 1798-1863)
Peintre romantique français de premier plan dont l’utilisation de couleurs riches et sensuelles a influencé les impressionnistes et les postimpressionnistes. Suivant la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exoticisés, des scènes dramatiques de l’histoire et des événements contemporains. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l’émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Duncan, Alma (Canadienne, 1917-2004)

Peintre, graphiste et cinéaste, Duncan explore la figuration et l’abstraction au cours d’une carrière prolifique qui traverse le vingtième siècle. Employée du service de graphisme de l’Office national du film du Canada dans les années 1940, elle rencontre sa partenaire Audrey McLaren, avec qui elle fonde la société cinématographique expérimentale Dunclaren Productions. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle documente la production industrielle associée à l’effort de guerre à Montréal.

Fisher, Orville (Canadien, 1911-1999)

Peintre accompli, Fisher a étudié à la Vancouver School of Art (aujourd’hui l’Université d’art et de design Emily-Carr) sous la direction de Frederick Varley. À titre d’artiste de guerre officiel canadien pendant la Seconde Guerre mondiale, Fisher a réalisé 246 croquis qu’il a ensuite transformés en aquarelles et en peintures à l’huile. Avant de devenir artiste de guerre, Fisher était connu pour une série de murales qu’il a peinte pour le pavillon de la Colombie-Britannique à l’Exposition universelle de 1938 à San Francisco. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Forbes, Kenneth (Canadien, 1892-1980)

Forbes s’enrôle dans l’Armée canadienne au début de la Première Guerre mondiale et devient artiste de guerre officiel en 1918. Connu par la suite comme portraitiste et paysagiste et opposé à l’art moderne et, en particulier, à l’abstraction, Forbes a démissionné de la Société des arts de l’Ontario et de l’Académie royale des arts du Canada, en 1953 et 1958 respectivement. Il est ensuite devenu membre fondateur de l’Ontario Institute of Painters, une association axée sur le réalisme en peinture. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Géricault, Théodore (Français, 1791-1824)

Peintre du monumental *Radeau de la Méduse*, 1818-1819, qui représente les conséquences d’un naufrage notoire, Géricault s’est illustré au sein du romantisme français. Son style de vie – à la fois celui d’un dandy et d’un cavalier aventureux, connu pour sa flamboyance et ses sujets de prédilection, des scènes de drame, de douleur psychologique et de chevaux – cadre parfaitement avec le mythe de l’artiste romantique, sans compter que l’œuvre de Géricault a eu une influence significative malgré la brièveté de sa vie et de sa carrière. Bien que largement autodidacte, il partage un professeur avec son collègue peintre Eugène Delacroix (1798-1863) sur lequel son style a eu un effet formateur.

Gillett, Violet (Canadienne, 1898-1996)

Une artiste régionale et de la renaissance des Maritimes, dont on se souvient surtout pour ses aquarelles de fleurs minutieusement détaillées et ses œuvres sculpturales. Artiste, enseignante et écrivaine, Gillett est diplômée de l'Ontario College of Art de Toronto (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) et du Royal College of Art de Londres. Pendant son mandat à titre de première directrice des beaux-arts et des arts appliqués à l'école vocationnelle de Saint John, elle a joué un rôle déterminant dans la création de la Maritime Art Association et dans la rédaction du programme d'enseignement des arts dans les écoles primaires pour le ministère de l'Éducation du Nouveau-Brunswick. Gillett a en outre joué un important rôle dans la création du magazine *Maritime Art* (qui deviendra plus tard *Canadian Art*). (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Goble, Elaine (Canadienne, née en 1956)

Artiste d'Ottawa connue pour ses dessins à la mine de plomb et ses peintures à la tempera, Goble cherche à capter l'héritage de la guerre dans sa pratique artistique, depuis plus de vingt ans, en se concentrant surtout sur la Seconde Guerre mondiale. Parmi ses nombreux sujets, elle a représenté des participants aux cérémonies du jour du Souvenir et a examiné d'un œil critique la vie de famille des militaires. Son dessin de 2008, *Lucy and Her Family*, est considéré comme l'une de ses œuvres les plus importantes. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Goldhamer, Charles (Canadien, 1903-1985)

Artiste et enseignant dont les matériaux de prédilection sont le fusain et l'aquarelle, Goldhamer a servi comme artiste de guerre officiel canadien pendant la Seconde Guerre mondiale. Son œuvre se distingue par ses portraits de guerre d'aviateurs canadiens brûlés dans un hôpital en Angleterre. Goldhamer, ancien élève d'Arthur Lismer, a enseigné à la Central Technical School de Toronto pendant plus de quatre décennies. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hahn, Emanuel (Allemand/Canadien, 1881-1957)

Sculpteur et décorateur, concepteur du monument Ned Hanlan, une œuvre qui lui est commandée en 1926 et qui est d'abord érigée sur le terrain de l'Exposition nationale canadienne avant d'être installée dans les îles de Toronto où elle se trouve toujours. Emanuel Hahn dirige le département de sculpture de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il est le mari d'Elizabeth Wyn Wood, également sculptrice. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hamilton, Mary Riter (Canadienne, 1873-1954)

Après avoir étudié la peinture à Berlin et à Paris au début du vingtième siècle, Mary Riter Hamilton s'établit comme artiste en Europe avant de revenir au Canada. Pendant la Première Guerre mondiale, elle demande à être envoyée aux premières lignes en tant qu'artiste de guerre officielle, mais sa demande est rejetée. Elle se rend donc en Europe en 1918 et y passe trois ans à peindre l'après-guerre. Elle produira plus de trois cents œuvres de style impressionniste, représentant des champs de bataille en France et en Belgique. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Harris, Lawren S. (Canadien, 1885-1970)
Harris est l’un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s’est distancé de la peinture de paysages figuratifs pour se tourner d’abord vers les paysages abstraits, puis vers l’abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Harrison, Elizabeth (Canadienne, 1907-2001)
Peintre et enseignante, Harrison est l’auteure du manuel d’éducation artistique *Self-Expression Through Art* (1960). Immigrante anglaise au Canada, elle s’installe en 1931 à Kingston, en Ontario, où elle enseigne l’art à l’Université Queen’s avec André Bieler. Harrison a dépeint des scènes du front intérieur pendant la Seconde Guerre mondiale, notamment *Lunchtime, Cafeteria at the Chateau Laurier, Ottawa* (*L’heure du dîner à la cafétéria du Château Laurier, Ottawa*), 1944. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Hassan, Jamelie (Canadienne, née en 1948)
Artiste et militante dont le travail aborde les thèmes de la justice sociale, des échanges interculturels et de la politique mondiale. Sa pratique multidisciplinaire est en partie influencée par sa vie : Hassan grandit avec ses dix frères et sœurs dans une famille d’immigrants libanais à London en Ontario puis étudie à Rome, Beyrouth, Windsor et Bagdad. Elle remporte en 2001 le Prix de la Gouverneure générale en arts visuels et en arts médiatiques. Ses œuvres font partie de collections publiques un peu partout au Canada et elle expose à l’échelle internationale. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Haworth, Bobs (Zema Barbara) Cogill (Sud-Africaine/Canadienne, 1900-1988)
Peintre, illustratrice, muraliste et potière, Bobs Haworth est une artiste expressionniste, qui privilégie le paysage et les compositions abstraites. Elle est membre de l’Académie royale des arts du Canada, de la Société canadienne de peintres en aquarelle (Canadian Society of Painters in Water Colour), dont elle assure pendant un temps la présidence, du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et de l’Ontario Society of Artists. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle rend compte des activités des Forces armées canadiennes en Colombie-Britannique dans des œuvres saluées par la critique.

Hébert, Henri (Canadien, 1884-1950)
Sculpteur renommé, partisan du modernisme québécois et fondateur de la Société des sculpteurs du Canada, Hébert a joué un rôle essentiel dans la création de la revue d’art et de littérature d’avant-garde *Le Nigog* (1918-1919). Il était le fils de Louis-Philippe Hébert, un important sculpteur québécois du dix-neuvième siècle. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Hébert, Louis-Philippe (Canadien, 1850-1917)
L'un des plus importants sculpteurs du Canada à la fin des années 1800, Hébert commence sa carrière comme apprenti de Napoléon Bourassa, avant d'étudier à Paris. Il se fait connaître par la création de monuments en bronze, dont plusieurs commandes très remarquées pour la Colline du Parlement à Ottawa et le Palais législatif à Québec. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hill, George W. (Canadien, 1862-1934)
L'un des principaux sculpteurs canadiens du début du vingtième siècle, Hill est célèbre pour ses monuments de guerre de style académique français. Né dans le canton de Shipton au Québec, il étudie la sculpture à l'École des beaux-arts et à l'Académie Julian à Paris de 1889 à 1894. De retour à Montréal, il réalise de nombreux monuments importants, principalement au Québec et en Ontario. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hodgson, Tom (Canadien, 1924-2006)
Peintre expressionniste abstrait, directeur artistique dans le domaine publicitaire, professeur d'art respecté et athlète d'élite, Hodgson grandit sur Centre Island, dans le port de Toronto. Membre du collectif Painters Eleven, il reçoit sa formation auprès d'Arthur Lismer au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario) et réalise des peintures gestuelles aux dimensions souvent immenses. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Holgate, Edwin (Canadien, 1892-1977)
Peintre, dessinateur et enseignant, renommé pour ses portraits et ses gravures sur bois représentant des figures dans des paysages. Ayant cofondé le Beaver Hall Group, Holgate se joint également au Groupe des Sept, en plus de figurer parmi les membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens.

Houle, Robert (Saulteaux, Kaa-wii-kwe-tawang-kak, né en 1947)
Peintre, commissaire d'exposition, professeur et auteur, connu pour avoir joué un rôle important dans la visibilité de l'art contemporain des Premières Nations au Canada. Son expérience à l'Internat Sandy Bay Residential School influe sur ses peintures colour-field, qui, dans un langage conceptuel, opposent la spiritualité Saulteaux-Ojibwa et le christianisme. Houle a été le premier conservateur de l'art des Premiers peuples au Musée canadien de la civilisation (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) (1977-1980) et a co-organisé de nombreuses expositions d'envergure d'artistes des Premières Nations. Il reçoit en 2015 le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hunt, Barb (Canadienne, née en 1950)
Artiste textile interdisciplinaire établie en Colombie-Britannique, Hunt s'est fait remarquer par ses œuvres qui dénoncent les ravages de la guerre. Ainsi, elle tricote des répliques de mines antipersonnel en fil rose ou brode des motifs délicats sur des uniformes de camouflage usagés pour attirer l'attention sur le coût humain des conflits. Hunt crée également avec des matériaux durs, notamment l'acier. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Hyndman, Robert (Canadien, 1915-2009)
Éminent portraitiste et paysagiste d'Ottawa, Hyndman était un artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale. D'abord pilote de Spitfire dans l'escadron 411 de l'Aviation royale canadienne (ARC), Hyndman a par la suite décrit certaines de ses expériences de vol les plus éprouvantes et a réalisé une série de portraits du personnel de l'ARC en temps de guerre. Il a enseigné à l'École d'art d'Ottawa pendant plus de trente ans et a occupé des postes d'enseignement au Banff Centre for Arts and Creativity, en Alberta, qui porte aujourd'hui son nom. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Iskowitz, Gershon (Canadien, 1920/1921-1988)
Né en Pologne, survivant de l'Holocauste, Iskowitz a immigré au Canada et s'est établi à Toronto. Il est devenu internationalement célèbre pour ses peintures abstraites et lumineuses. Iskowitz a été emprisonné à Auschwitz et Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale. Ses premières œuvres figuratives documentent les horreurs dont il a été témoin dans les camps de concentration. À la fin des années 1960, inspiré par le paysage canadien, Iskowitz a développé le style distinctif de peinture abstraite pour lequel il est le plus connu. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Jack, Richard (Canadien, 1866-1952)
Bien connu pour ses portraits et ses paysages, Jack est considéré comme le premier artiste de guerre officiel du Canada, après avoir accepté une commande du Bureau canadien des archives de guerre en 1916. Lord Beaverbrook a commandé à Jack deux tableaux historiques de grande envergure, *The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915* (*La deuxième bataille d'Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917, et *The Taking of Vimy Ridge, Easter Monday 1917* (*La prise de la crête de Vimy, le lundi de Pâques 1917*), 1919, qui font partie de la collection du Musée canadien de la guerre. En 1931, Jack quitte l'Angleterre et s'installe à Montréal où il demeurera jusqu'à sa mort en 1952. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Jefferys, Charles William (Britannique/Canadien, 1869-1951)

Artiste, illustrateur et membre fondateur de la Toronto Art Students’ League, Charles William (C. W.) Jefferys a travaillé principalement comme illustrateur de journaux à New York ainsi qu’à Toronto. Ses illustrations, publiées en trois volumes en 1942, 1945 et 1950 dans *The Picture Gallery of Canadian History,* ont été régulièrement utilisées dans des manuels scolaires, façonnant ainsi une image de l’histoire du Canada pour toute une génération d’élèves.

John, Augustus (Gallois, 1878-1961)

Considéré comme le premier artiste postimpressionniste britannique, John est un peintre et un dessinateur reconnu pour la qualité de ses dessins de corps humains et pour ses portraits. Il étudie à la Slade School of Fine Art à Londres de 1894 à 1899 et par la suite, il vit de manière nomade, période durant laquelle il peint les campements de romanichels au Pays de Galles, dans le Dorset et en Irlande. Pendant la Première Guerre mondiale, John travaille pour le gouvernement canadien comme artiste de guerre. Il est le frère cadet de la peintre Gwen John. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Kane, Paul (Irlandais/Canadien, 1810-1871)

Influencé par George Catlin, ce peintre et explorateur du dix-neuvième siècle s’attache pendant une longue période à documenter les peuples autochtones d’Amérique du Nord et à représenter, dans un style européen traditionnel, leur culture et leurs paysages. Le Musée royal de l’Ontario conserve une centaine de tableaux et plusieurs centaines d’esquisses de Kane. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Kavanagh, Mary (Canadienne, née en 1965)

Artiste multidisciplinaire et professeure de beaux-arts, Kavanagh explore dans son art la dégradation de l’environnement, les preuves matérielles de la guerre et des armes, ainsi que le complexe industriel nucléaire. Participante au Programme d’arts des Forces canadiennes en 2012-2013, Kavanagh prend également part à des résidences de recherche au National Atomic Testing Museum de Las Vegas, au Nevada (2014), et au National Museum of Nuclear Science and History d’Albuquerque, au Nouveau-Mexique (2015). Kavanagh est actuellement titulaire d’une chaire de recherche du Canada (niveau I) à l’Université de Lethbridge. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Kearns, Gertrude (Canadienne, née en 1950)

Peintre autodidacte et participante au Programme d’arts des Forces canadiennes, Kearns explore le thème de la guerre depuis le début des années 1990 et cherche à dépeindre la complexité du pouvoir militaire dans les conflits. Les toiles de Kearns suscitent régulièrement la controverse. Elle a reçu l’Ordre du Canada en 2019 pour sa contribution artistique à l’histoire militaire canadienne. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Keelor, Arthur (Canadien, 1890-1953)

Graphiste indépendant pendant la Première Guerre mondiale, Keelor a conçu des affiches de propagande remarquables pour soutenir l'effort de guerre canadien, notamment *For Industrial Expansion, Buy Victory Bonds* (*Pour développer l'industrie, souscrivez à l'emprunt de la Victoire*), v.1914-1918. Contrairement aux affiches de campagne plus traditionnelles, Keelor s'est inspiré de l'imagerie réaliste héroïque du début du vingtième siècle. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Kennedy, Garry Neill (Canadien, 1935-2021)

Né à St. Catharines, en Ontario, et établi à Halifax, Kennedy est un artiste conceptuel d'avant-garde ainsi qu'un éducateur et administrateur d'art renommé. Il a été président du Nova Scotia College of Art and Design University (1967-1990), une institution à l'époque conservatrice, qu'il a transformée en un pôle de l'art conceptuel. En tant qu'artiste, il est largement connu pour ses peintures qui explorent le thème du pouvoir institutionnel au sein et au-delà du monde de l'art.

Kerr-Lawson, James (Écossais/Canadien, 1862-1939)

À la fois lithographe et peintre de paysages et de scènes urbaines, Kerr-Lawson a immigré au Canada lorsqu'il était enfant. Il a d'abord étudié à la Ontario School of Art, puis en France et en Italie. Il est revenu au Canada en 1885, mais après un bref séjour en Europe, il s'est établi à Glasgow et à Londres. En 1908, Kerr-Lawson est devenu membre fondateur du Senefelder Club afin de promouvoir la pratique de la lithographie. Il a également exposé avec le Canadian Art Club de 1912 à 1915. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Krieghoff, Cornelius (Néerlandais/Canadien, 1815-1872)

Peintre européen ayant émigré aux États-Unis en 1837, pour ensuite s'établir au Canada. Parmi ses sujets de prédilection, Krieghoff réalise des scènes anecdotiques de la vie quotidienne, des chroniques populaires, ainsi que des portraits des populations canadienne-française et autochtones. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Laliberté, Alfred (Canadien, 1878-1953)

Né à Sainte-Élizabeth-de-Warwick, au Québec, Laliberté étudie la sculpture au Conseil des arts et manufactures à Montréal ainsi qu'à la célèbre École des beaux-arts de Paris. Durant son séjour en France, Laliberté découvre l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917), qui influencera considérablement sa sculpture. Bien connu pour ses œuvres monumentales, ses statuettes et ses bustes représentant la culture québécoise traditionnelle, Laliberté est membre de l'Académie royale des arts du Canada et de la prestigieuse Académie des beaux-arts de France. Pendant trente ans, il enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Lamb, Henry (British, 1886-1963)
Connu principalement comme portraitiste, Lamb était médecin militaire pendant la Première Guerre mondiale et il a travaillé comme artiste de guerre officiel britannique pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale. Son portrait du biographe anglais Lytton Strachey, réalisé en 1914, est l’une de ses peintures les plus connues et représente le style postimpressionniste qui caractérise son œuvre. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Lasserre, Maskull (Canadien, né en 1978)
Artiste montréalais pour qui la sculpture est le principal moyen d’expression, Lasserre participe pour la première fois au Programme d’arts des Forces canadiennes (PAFC) en 2005, dans le cadre duquel, à bord du NCSM *Calgary*, il exécute plusieurs dessins. En mars 2010, Lasserre participe une seconde fois au PAFC et se rend dans une zone de combat active à Kandahar, en Afghanistan. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l’art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d’art pour enfants au Musée des beaux-arts de l’Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946). (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Long, Marion (Canadienne, 1882-1970)
Marion Long est une peintre portraitiste qui reçoit en carrière beaucoup de commandes de portraits de personnalités canadiennes et de militaires de haut rang. Elle étudie longtemps auprès de George Reid au Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO) et avec William Merritt Chase à la Art Students League of New York. En 1933, elle devient la première femme à être élue membre à part entière de l’Académie royale des arts du Canada depuis Dame Charlotte Schreiber en 1880. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Loring, Frances (Canadienne, 1887-1968)
Loring est une importante figure pour le développement de la sculpture canadienne et d’un style de monuments publics nationaux. Avec sa collègue sculptrice et compagne de toute une vie Florence Wyle, elles comptent parmi les premières sculptrices femmes véritablement reconnues au Canada. Loring a conçu et réalisé le monument de l’autoroute Queen Elizabeth à Toronto (Queen Elizabeth Way Monument) et la statue de Robert Borden à Ottawa. Ardente défenseure des arts, elle a participé à la fondation de la Société des sculpteurs du Canada et de ce qui est devenu le Conseil des arts du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

MacCarthy, Hamilton (Canadien, 1846-1939)
Pionnier de la sculpture monumentale en bronze au Canada, MacCarthy étudie la sculpture sous la direction de son père, Hamilton W. MacCarthy, et dans les écoles de la Royal Academy of Arts, à Londres. MacCarthy conçoit de nombreux monuments commémoratifs aux héros de la guerre des Boers à Ottawa, Québec, Brantford, Halifax, Canning et Charlottetown. Parmi ses autres œuvres majeures, citons sa statue de Samuel de Champlain, 1915, à Nepean Point, à Ottawa, et le Monument de la guerre d'Afrique du Sud, 1902, dans le parc de la Confédération, à Ottawa également. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

MacDonnell, William (Canadien, né en 1943)
Né à Winnipeg, MacDonnell est un peintre qui a participé deux fois au Programme d'arts des Forces canadiennes, en Croatie en 1994 et en Afghanistan en 2007. Il a été formé à l'Université du Manitoba et au Nova Scotia College of Art and Design University et a par la suite enseigné dans ces deux institutions ainsi qu'à l'Alberta College of Art and Design (aujourd'hui l'Alberta University of the Arts). (Voir l'œuvre de l'artiste.)

MacKay, Allan Harding (Canadien, né en 1944)
Artiste multidisciplinaire, administrateur des arts et membre de l'Académie royale des arts du Canada, MacKay a participé deux fois au Programme d'arts des Forces canadiennes, en 1993 et en 2002. Son expérience en tant qu'artiste de guerre en Somalie (1993) a eu une influence sur sa carrière artistique; sa série subséquente Somalia Yellow (Somalie jaune) comporte des films, des photographies et des dessins primés. MacKay a également inclus des commentaires politiques dans ses œuvres et réfléchi au symbolisme du paysage canadien. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

MacLeod, Pegi Nicol (Canadienne, 1904-1949)
Membre du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Pegi Nicol est une peintre moderniste dont l'œuvre représente des scènes énergiques et vibrantes de son environnement. À partir de 1937, elle porte le nom de Pegi Nicol MacLeod. (Voir l'œuvre de l'artiste.)

Manet, Édouard (Français, 1832-1883)
Considéré comme un précurseur du mouvement moderniste, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher vers des représentations de la vie urbaine de son époque qui incorporent des références aux œuvres classiques. Son œuvre est rejeté par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

Marsh Beveridge, Jane (Canadienne, 1915-1998)

Née à Ottawa, Marsh Beveridge a été une pionnière du cinéma pour l’Office national du film (ONF), après y être entrée comme scénariste en 1941. De 1941 à 1942, elle a produit six films sur les rôles et les expériences des femmes sur le front intérieur pendant la Seconde Guerre mondiale. Après avoir quitté l’ONF en 1944, à la suite d’un différend avec le commissaire de l’époque, John Grierson, Marsh Beveridge s’installe à New York pour travailler pour les services d’information britanniques. Se retirant de la réalisation de films en 1948, elle poursuit ses études et devient enseignante et sculptrice. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

May, (Henrietta) Mabel (Canadienne, 1877-1971)

Peintre moderniste de paysages, de scènes urbaines, de portraits et de figures de femmes, May a étudié sous la direction de William Brymner à l’Art Association of Montreal (AAM), avant de passer du temps en Grande-Bretagne et en France en 1912-1913. Après son retour au Canada, elle a été mandatée par le Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour représenter les femmes qui travaillent dans les usines de munitions. May a été un membre actif du Groupe de Beaver Hall de Montréal au début des années 1920 et l’une des membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens en 1933. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Mayerovitch, Harry « Mayo » (Canadien, 1910-2004)

Architecte, artiste, illustrateur, auteur et caricaturiste, Mayerovitch a été directeur artistique de la division des arts graphiques du Wartime Information Board après avoir obtenu un diplôme de l’école d’architecture de l’Université McGill et directeur artistique de la division des arts graphiques du Wartime Information Board. De 1942 à 1944, Mayerovitch a conçu des affiches de propagande pour soutenir les efforts de guerre du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

McKenzie, Robert Tait (Canadien, 1867-1938)

Éducateur, médecin, chirurgien et sculpteur, McKenzie a élaboré des méthodes de réadaptation pour soldats blessés pendant la Première Guerre mondiale qui lui ont valu d’être considéré comme un pionnier des pratiques modernes de physiothérapie. Sculpteur renommé, il a produit plus de 200 œuvres d’art au cours de sa vie. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Michel-Ange (Italien, 1475-1564)

Sculpteur, peintre, architecte, ingénieur et poète de la Renaissance classique, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni est renommé de son vivant et on le considère comme l’un des plus grands artistes de l’histoire. Ses œuvres les plus célèbres comprennent les sculptures *David* et *Pietà*, les fresques de la chapelle Sixtine et sa conception du dôme de la basilique de Saint-Pierre de Rome. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Milne, David (Canadien, 1882-1953)
Peintre, graveur et illustrateur, Milne crée des œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants qui témoignent d’un souci d’intégrer des influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l’Art Students League et participe à l’Armory Show en 1913.

Monkman, Kent (Cri, né en 1965)
Artiste établi à Toronto et reconnu internationalement pour ses œuvres provocantes qui réinterprètent les canons de l’histoire de l’art occidental d’un point de vue autochtone, Monkman a grandi à Winnipeg et est membre de la bande de Fisher River du nord du Manitoba. Monkman explore les thèmes de la colonisation, de la sexualité, de la perte et de la résilience dans ses peintures, ses films, ses vidéos, ses performances et ses installations, qui mettent souvent en scène son alter ego, Miss Chief Eagle Testickle. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Morrice, James Wilson (Canadien, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l’on remarque l’influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Morris, Edmund Montague (Canadien, 1871-1913)
Peintre mieux connu pour ses portraits de dirigeants autochtones pendant les négociations du traité post-confédération au Canada, surtout au début du vingtième siècle, Edmund Morris est aussi un paysagiste admiré. En 1906, il est mandaté pour accompagner l’expédition de la Baie James pour la négociation du Traité n° 9 avec les peuples cris et ojibwas. Il a souvent utilisé le pastel dans des portraits détaillés, en gros plan, de chefs autochtones. Avec son collègue peintre Curtis Williamson, Morris est à l’origine de la création du Canadian Art Club en 1907, dont il a été un membre clé. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Mosher, Christopher Terry « Aislin » (Canadien, né en 1942)
Caricaturiste politique pour la *Montreal Gazette*, Mosher, sous le nom de plume Aislin, a créé plus de 14 000 caricatures et est l’auteur de 51 livres. Son travail a retenu l’attention pendant une période de grands changements politiques et culturels au Canada à la fin des années 1960, et ses caricatures politiques ont parfois été considérées comme irrévérencieuses. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Mowat, Harold (Canadien, 1879-1949)
Illustrateur de magazine connu, Mowat a servi comme artiste de guerre officiel du Canada pendant la Première Guerre mondiale. Après une formation à la New York School of Art (aujourd’hui la Parsons School of Design), Mowat a créé des illustrations pour des magazines tels que *McCalls*, *Ladies’ Home Journal* et *Saturday Evening Post*. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Muhlstock, Louis (Galicien/Canadien, 1904-2001)

Peintre et dessinateur bien connu pour ses représentations intimes de Montréal durant la Dépression, qui trahissent une grande compassion. Ses dons pour le dessin sont perceptibles dans ses portraits, ses paysages urbains et ses intérieurs, qui illustrent souvent les effets du déclin économique. Muhlstock est fait Officier de l’Ordre du Canada en 1991.

Nakamura, Kazuo (Canadien, 1926-2002)

Membre des Painters Eleven, Nakamura peint ses premiers paysages abstraits sous le signe de la science et de la nature. Il entreprend plus tard une série intitulée Structures numériques, au fil de laquelle il explore les liens entre mathématique et esthétique. Le Musée des beaux-arts de l’Ontario lui consacre une rétrospective posthume en 2004. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Nantel, Arthur (Canadien, 1874-1948)

Peintre autodidacte et membre du 14e Bataillon royal de Montréal, Nantel a passé plusieurs années dans un camp de prisonniers de guerre à Giessen, en Allemagne, après avoir été capturé en 1915. Ses peintures de camp offrent un aperçu des expériences vécues par les prisonniers pendant la Première Guerre mondiale. Après sa libération en 1918, Nantel a travaillé comme illustrateur pour United Artists Studios (aujourd’hui United Artists Digital Studios) à New York. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Nash, Paul (Britannique, 1889-1946)

Nash est un peintre paysagiste dont les scènes semi-abstraites s’inspirent du travail de l’artiste italien Giorgio de Chirico et des surréalistes. Il fonde le groupe artistique britannique Unit One, en 1933, dans le but de promouvoir l’art, l’architecture et le design modernistes en Angleterre, et est l’un des organisateurs de l’Exposition surréaliste internationale tenue à Londres en 1936. Nash participe aux deux Guerres mondiales à titre de peintre de guerre officiel britannique. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Nichols, Jack (Canadien, 1921-2009)

Peintre de guerre officiel dans la Marine canadienne durant la Seconde Guerre mondiale, Nichols fait partie du contingent qui débarque près de Brest, en Normandie, et dépeint l’invasion du jour J. Après la guerre, il reçoit une bourse Guggenheim puis enseigne à l’Université de la Colombie-Britannique et à l’Université de Toronto. Nichols est connu pour ses dessins et lithographies mélancoliques et fait partie du groupe d’artistes choisis pour représenter le Canada à la Biennale de Venise en 1958. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Nicolas, Louis (Français, 1634-post-1700)
Missionnaire jésuite en Nouvelle France et créateur du manuscrit illustré *Codex Canadensis*, qui représente la flore, la faune et les habitants indigènes de la Nouvelle-France dans un style différent de l’art officiel de son temps. Le *Codex* présente des détails remarquablement précis d’oiseaux et d’autres animaux, ainsi que des créatures imaginaires comme une licorne et un monstre marin. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Niro, Shelley (Kanien’kehaka [Mohawk], clan de la tortue, Six Nations du Territoire de Grand River, née en 1954)
Artiste multidisciplinaire qui remet en question les représentations coloniales et traditionnelles des peuples autochtones avec un humour effronté exprimé dans le perlage, la sculpture, la vidéo et la photographie. Dans des actes de parodie et de réimagination, Niro combine des représentations d’elle-même et de membres féminins de sa famille avec des images Mohawk traditionnelles et des références culturelles pop. En 2017, elle reçoit le Scotiabank Photography Award et le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Obomsawin, Alanis (Abénakise, née en 1932)
Cinéaste documentariste autochtone parmi les plus célèbres au monde, Obomsawin a débuté sa carrière à l’Office national du film du Canada (ONF) en 1967 comme consultante. Elle a par la suite réalisé plus de cinquante films pour l’ONF dans lesquels elle explore la vie et les préoccupations des peuples autochtones du Canada. Obomsawin a créé des documentaires remarquables dont *Les événements de Restigouche* (1984) et *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993). Obomsawin a été nommée compagnon de l’Ordre du Canada en 2019. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Odjig, Daphne (Odawa/Potawatomi/Anglaise, la Première Nation Wikwemikong, 1919-2016)
Membre fondatrice de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et peintre autochtone réputée au Canada. Le travail d’Odjig fusionne les styles traditionnels des Premières Nations avec les esthétiques cubiste et surréaliste. Les formes souples, les couleurs audacieuses et les contours noirs sont caractéristiques de son travail, qui s’intéresse particulièrement aux notions de politique autochtone en art. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Ogilvie, Will (Sud-Africain/Canadien, 1901-1989)
L’illustrateur publicitaire, enseignant et peintre Will Ogilvie est le premier artiste de guerre officiel du Canada. Dans le cadre de ses fonctions, il illustre des scènes de combat alors qu’il est lui-même sous les bombes. Il est membre du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et de la Société canadienne de peintres en aquarelle.

Onodera, Midi (Canadienne, née en 1961)

Cinéaste primée, consultante en médias et productrice, Onodera s’est fait connaître dans les années 1980 avec *Ten Cents a Dance (Parallax)*, 1985, et *The Displaced View*, 1989. Ses films et vidéos reflètent son expérience en tant que Canadienne japonaise, féministe et lesbienne, et elle a produit plus de vingt-cinq courts métrages indépendants.

Palu, Louie (Canadien, né en 1968)

Né à Toronto, Palu est un photojournaliste et cinéaste primé qui examine les questions sociopolitiques concernant les droits de l’homme et la guerre. Il a documenté des conflits dans plusieurs pays, dont l’Afghanistan, l’Ukraine, le Mexique et le Pakistan, et a photographié des détenus à Guantanamo Bay. Les travaux les plus récents de Palu portent sur la présence militaire croissante dans l’Arctique canadien et son impact sur les communautés inuites.

Pepper, George (Canadien, 1903-1962)

Artiste et enseignant, inspiré par l’œuvre du Groupe des Sept, Pepper passe la majeure partie de sa vie professionnelle à Toronto, où il a étudié sous la direction de J. E. H MacDonald et de J. W. Beatty. Artiste de guerre canadien officiel pendant la Seconde Guerre mondiale, il est chargé par le Canadien Pacifique d’exécuter une peinture murale dans l’un de ses trains transcontinentaux. En 1960, Pepper et son épouse, l’artiste renommée Kathleen Daly, se rendent dans l’Arctique pour étudier l’art inuit. Pepper était membre de l’Académie royale des arts du Canada.

Petrov-Vodkine, Kouzma (Russe, 1878-1939)

Peintre et auteur, Kouzma Petrov-Vodkine est une figure dominante de l’art soviétique du vingtième siècle. Dans des compositions souvent allégoriques et idéalistes, il obtient des effets remarquables du mariage des styles anciens et nouveaux. Son tableau le plus célèbre, *Bathing of the Red Horse* (*Le bain du cheval rouge*), 1912, devient une œuvre emblématique de l’avant-garde russe, dès sa présentation cette même année à l’exposition Mir Ilskousstva (Le Monde de l’art).

Pitsiulak, Tim (Kimmirut/Kinngait, 1967-2016)

Membre éminent de la communauté d’artistes de Cape Dorset, Pitsiulak crée méticuleusement des gravures, dessins, sculptures et bijoux qui rappellent son environnement et son quotidien. De nombreux établissements collectionnent ses œuvres, notamment le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Winnipeg et le Musée des beaux-arts de l’Ontario. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Pootoogook, Annie (Kinngait, 1969-2016)
Une des plus importantes artistes inuites du Canada, dont les estampes et les dessins non traditionnels au contenu très personnel communiquent son expérience de la vie actuelle à Cape Dorset. Elle est issue d’une éminente famille d’artistes, parmi lesquels on retrouve ses parents, Eegyvadluq et Napachie Pootoogook, de même que sa grand-mère Pitseolak Ashoona. En 2006, Annie Pootoogook se mérite le prestigieux Prix Sobey pour les arts; l’année suivante, ses œuvres sont exposées en Allemagne dans le cadre de *documenta 12*. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Reinblatt, Moses “Moe” (Canadien, 1917-1979)
Peintre, graveur et artiste de guerre officiel du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1942, Reinblatt se joint à l’Aviation royale du Canada et, en 1944, commence à représenter des scènes militaires derrière les lignes de front. Après les années 1950, ses peintures deviennent plus texturées et abstraites et il se tourne vers la lithographie. Reinblatt était associé aux peintres juifs de Montréal, un groupe informel mis au jour par la chercheure et professeure Esther Trépanier en 1987.

Rodin, Auguste (Français, 1840-1917)
Considéré comme le fondateur de la sculpture moderne, Rodin crée des figures naturalistes et expressives qui défient les conventions académiques. Après avoir essuyé trois refus de la prestigieuse École des beaux-arts, il devient un grand autodidacte. En 1875, lors d’un voyage en Italie, Rodin découvre l’œuvre de Michel-Ange (1475-1564), laquelle le libérera de l’académisme, selon ses dires.

Rosenthal, Joe (Canadien, 1921-2018)
Sculpteur de Toronto ayant servi dans l’Armée canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale, Rosenthal est surtout connu pour ses sculptures en bronze, dont beaucoup sont érigées dans des espaces publics. Artiste pluridisciplinaire, Rosenthal a suivi une formation à la Central Technical School de Toronto et a été membre de l’Académie royale des arts du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Russell, Gyrth (Canadien, 1892-1970)
Peintre né en Nouvelle-Écosse, Russell est connu pour ses paysages marins reproduits sur des affiches touristiques britanniques dans les années 1950. Il a étudié à l’Académie Julian et à l’Académie Colarossi à Paris de 1911 jusqu’au début de la Première Guerre mondiale en 1914. Il est ensuite devenu un artiste de guerre officiel du Canada, et a vécu au Royaume-Uni jusqu’à sa mort.

Schaefer, Carl (Canadien, 1903-1995)
Carl Schaefer étudie la peinture auprès d’Arthur Lismer et de J. E. H. MacDonald à l’Ontario College of Art (aujourd’hui l’Université de l’ÉADO), où il enseigne ensuite pendant plus de vingt ans. Ses sujets de prédilection sont les paysages ruraux de sa province natale, l’Ontario. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est peintre de guerre, attaché à ce titre à l’Aviation royale du Canada (aujourd’hui l’Aviation royale canadienne). (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Scott, John (Canadien, né en 1950)
Artiste multidisciplinaire établi à Toronto, Scott est connu pour ses dessins sombres et acerbes qui questionnent la guerre, la politique et la nature humaine. Il a exposé partout au Canada pendant plus de quatre décennies. Sa pièce *Trans-Am Apocalypse* (*Trans-Am de l’Apocalypse*), 1993, réalisée en gravant un texte tiré du Livre des révélations de la Bible sur la carrosserie d’une Pontiac Trans-Am, en est une d’art politique importante au Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Shadbolt, Jack (Canadien, 1909-1998)
Principalement connu comme peintre et dessinateur, Shadbolt effectue des études en art à Londres, à Paris et à New York avant de retourner en Colombie-Britannique. De 1945 à 1966, il enseigne à la Vancouver School of Art, où il occupe la direction du département de peinture et de dessin. Emily Carr et l’art autochtone du Nord-Ouest du pays comptent parmi ses principales influences. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Sheldon-Williams, Inglis (Canadien, 1870-1940)
Né en Angleterre, Sheldon-Williams immigre en Saskatchewan en 1887, où il obtient la concession d’un homestead. Peintre, fondateur de l’école d’art du Regina College (aujourd’hui l’Université de Regina) en 1916, il s’enrôle dans les forces canadiennes comme artiste de guerre officiel en 1918, pendant la Première Guerre mondiale. À la fin du conflit, Sheldon-Williams reste en Europe, ne trouvant pas de travail mais continuant à exposer ses dessins et ses peintures au Canada et en Europe.

Stankievech, Charles (Canadien, né en 1978)
Artiste qui pratique la photo, la vidéo et l’installation, Stankievech a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes à deux reprises, en 2011 et en 2015. Dans son travail, il explore de multiples sujets, notamment la géopolitique, le paysage intégré et le complexe militaro-industriel. Il s’est fait remarquer pour ses œuvres qui examinent l’expansion militaire dans l’Arctique et a été deux fois en lice pour le prestigieux Prix Sobey pour les arts. Stankievech est le cofondateur de la presse artistique et théorique berlinoise *K* et est professeur adjoint à l’Université de Toronto. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Steinman, Barbara (Canadienne, née en 1950)
Connue pour ses vidéos et ses installations, Steinman a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2002. Son œuvre, dont les thèmes de prédilection sont la dépossession et la privation des droits, a été saluée par la communauté internationale. Steinman a reçu plusieurs commandes importantes, notamment de la Maison du Canada à Berlin et de l’ambassade du Canada à Moscou. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Stevens, Dorothy (Canadienne, 1888-1966)
Portraitiste, graveure et aquafortiste canadienne renommée. Stevens étudie à la Slade School of Fine Art dès l’âge de quinze ans, sous Philip Wilson Steer et Henry Tonks. En 1919, elle reçoit commande du Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour réaliser des impressions représentant les travailleurs d’usine durant la Première Guerre mondiale. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de l’Ontario et du Musée des beaux-arts du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Stimson, Adrian (Siksika, né en 1964)
Né à Sault Ste. Marie, en Ontario, et établi à Saskatoon, cet artiste interdisciplinaire, membre de la nation Siksika, aborde dans son œuvre les thèmes de l’histoire, du genre et de l’identité. Le bison, un animal d’une grande importance matérielle et spirituelle pour la nation Siksika, apparaît souvent dans ses pièces. Stimson a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes et s’est rendu en Afghanistan en 2010. Il a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2018. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Talmage, Algernon (Britannique, 1871-1939)
Peintre impressionniste britannique, graveur et portraitiste. Talmage a été un artiste de guerre officiel pour le gouvernement canadien, avec Augustus John, pendant la Première Guerre mondiale. Il est l’une des premières sources d’influence d’Emily Carr, alors qu’il enseigne à la Cornish School of Landscape and Sea Painting à St Ives, en Angleterre, où il encourage le développement de ses peintures forestières.

Thauberger, Althea (Canadienne, née en 1970)
Artiste multimédia, cinéaste et éducatrice, Thauberger explore dans sa pratique artistique les relations de pouvoir complexes de la vie sociale, politique et institutionnelle, dans une démarche fortement axée sur la recherche et la collaboration avec différentes communautés. Professeure adjointe à l’Université de la Colombie-Britannique, Althea Thauberger a participé au Programme d’arts des Forces canadiennes en 2009, se rendant à Kandahar, en Afghanistan. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Thomas, Jeff (Iroquois urbain, né en 1956)
Photographe et conservateur dont l’œuvre est éclairée par l’identité absente des « Iroquois urbains ». Thomas cherche à créer une archive d’images de ses expériences en tant qu’homme iroquois vivant dans les villes et à placer les peuples autochtones dans des contextes urbains contemporains, parfois sur un ton ironique. Sa série Indians on Tour (Indiens en tournée) adopte une esthétique de photographie de rue pour capturer des figurines autochtones en plastique au sein de la ville. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)
Figure majeure dans la création d’une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin – alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l’Art nouveau – finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Tinning, George Campbell (Canadien, 1910-1996)
Né à Saskatoon, Campbell Tinning s’établit à Montréal en 1939 pour travailler comme artiste, illustrateur et graphiste. Il est nommé peintre de guerre officiel pour le Canada, durant la Seconde Guerre mondiale. Plus tard dans sa carrière, il se tourne vers l’abstraction. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Titien (Italien, v.1488-1576)
Tiziano Vecellio, connu sous le nom de Titien, est l’un des plus importants peintres de la Renaissance vénitienne, dont les innovations formelles en matière de technique du pinceau et de couleur signalent l’avènement d’une nouvelle esthétique de l’art occidental. Comptant des membres de la famille royale parmi ses mécènes, Titien jouit d’une réputation sans égale à travers l’Europe. Ses œuvres exercent une influence sur plusieurs peintres qui suivront, y compris Diego Velázquez et Pierre Paul Rubens.

Todd, Barbara (Canadienne, née en 1952)
Artiste textile interdisciplinaire, Todd crée des œuvres d’art engagées qui attirent l’attention sur différentes questions politiques et sociales. Sa remarquable série Security Blankets (Sources de sécurité), 1992-1995, par exemple, établit un lien entre la guerre technologique de la guerre froide et les structures patriarcales de la vie quotidienne. Née en Ontario, Todd partage son temps entre Montréal et Troy, dans l’État de New York.

Topham, Thurstan (Canadien, 1888-1966)

Immigrant anglais à Montréal en 1911, Topham a servi dans la 1re batterie de siège canadienne pendant la Première Guerre mondiale, où il a réalisé des dessins et des aquarelles sur les lignes de front. Ses croquis sont considérés comme les premiers à représenter des chars d’assaut en action et à rendre compte de la bataille de la Somme de 1916. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Tosh, Bev (Canadienne, née en 1948)
Formée à l’Université de Saskatchewan, à l’Alberta College of Art and Design (aujourd’hui l’Alberta University of the Arts) et à l’Université de Calgary d’où elle obtient une maîtrise en arts visuels, Tosh s’est fait connaître plus particulièrement pour ses portraits d’épouses de guerre canadiennes qu’elle a réalisés en employant une variété de moyens d’expression. Tosh est la fille d’un pilote de l’Armée de l’air néo-zélandaise et d’une épouse de guerre canadienne, elle a créé plus de 200 portraits d’épouses de guerre. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Vaillancourt, Armand (Canadien, né en 1929)
Sculpteur et peintre abstrait dont les œuvres reposent souvent sur le principe politique de la lutte contre l’oppression. Vaillancourt fait appel à des matériaux divers : argile, bois, métal récupéré, os et béton. Dans ses créations, il privilégie les propriétés physiques de son matériau d’élection. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Britannique/Canadien, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept, Varley est reconnu pour son apport aux genres du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, il s’installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l’Emily Carr University of Art + Design. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Walker, Eric (Canadien, né en 1957)
Peintre et artiste de techniques mixtes influencé par Paterson Ewen et spécialisé dans les représentations stylisées de paysages figurant la géographie urbaine et des vues aériennes du Canada, Walker a étudié au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax. On retrouve ses œuvres, entre autres, dans les collections du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et de la Ville d’Ottawa.

Wall, Jeff (Canadien, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, dont les impressions couleur grandeur nature et les transparents rétroéclairés à caractère conceptuel font souvent référence à la peinture historique et au cinéma. Le travail de Wall incarne l’esthétique de ce qu’on appelle parfois l’école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Waters, Scott (Canadien, né en 1971)
Né en Angleterre et établi à Toronto, Waters a immigré au Canada en 1979 et, après ses études, s’est engagé dans les Forces armées canadiennes avant de devenir un artiste professionnel. Remarqué pour ses portraits expressifs de militaires canadiens, il a participé à deux reprises au Programme d’arts des Forces canadiennes, en 2006 et en 2010. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Watson, Homer (Canadien, 1855-1936)

Peintre de paysage, Watson est célèbre pour ses représentations du sud de l’Ontario. Il passe la plus grande partie de sa vie dans sa ville natale, Doon, dans le comté de Waterloo. En plus de dépeindre la campagne environnante, il promeut la protection de l’environnement local. Premier président du Canadian Art Club, Homer Watson est un leader très respecté de l’art canadien au début du siècle. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

West, Benjamin (Américain/Britannique, 1738-1820)

Peintre influent reconnu pour ses œuvres à sujets historiques, mythologiques et religieux, ainsi que pour ses portraits. West a cofondé la Royal Academy of Arts à Londres et en a été le président en 1792. L’un de ses tableaux les plus connus, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, est un portrait fictif de la mort du général britannique James Wolfe lors de la bataille des plaines d’Abraham (1759) pendant la guerre de Sept Ans. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Wieland, Joyce (Canadienne, 1931-1998)

Figure centrale de l’art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l’identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Wood, Elizabeth Wyn (Canadienne, 1903-1966)

Très admirée en son temps, cette sculptrice d’un courant expérimental crée des monuments, portraits, personnages et sculptures de paysages simplifiés et austères, à partir de matériaux très divers. Elizabeth Wyn Wood est en outre une figure importante et influente des cercles artistiques modernes du Canada. Elle enseigne à la Central Technical School de Toronto pendant près de trente ans et on lui doit la fondation de la Société des sculpteurs du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Woolnough, Hilda (Canadienne, 1934-2007)

Après avoir immigré au Canada en 1957 depuis l’Angleterre, Woolnough a vécu au Mexique et en Jamaïque avant de s’installer à l’Île-du-Prince-Édouard dans les années 1970. Artiste polyvalente et remarquable pour ses compétences en gravure et en graphisme, elle a reçu une formation professionnelle en Angleterre et à San Miguel de Allende, au Mexique, et a fondé un programme de lithographie à la Jamaica School of Art and Crafts (aujourd’hui l’Edna Manley College of the Visual and Performing Arts).

Wyle, Florence (Américaine/Canadienne, 1881-1968)

Sculptrice et designer réputée, Wyle a contribué à l’essor de la sculpture canadienne avec sa compagne Frances Loring. Influencée par la sculpture grecque classique, Wyle se spécialise dans le rendu de l’anatomie et représente des femmes dans des poses diverses, à leur travail manuel ou encore dans des scènes érotiques. Wyle est co-fondatrice de la Société des sculpteurs du Canada (Sculptors Society of Canada) et la première sculptrice femme à être admise membre à part entière de l’Académie royale des arts du Canada. (Voir l’œuvre de l’artiste.)

Zuber, Edward (Canadien, 1932-2018)

Portraitiste et paysagiste établi à Kingston, Zuber s’est engagé comme parachutiste dans le Royal Canadian Regiment au début de la guerre de Corée. Il a tenu un journal détaillé de ses expériences et est devenu par la suite un artiste de guerre officiel du Programme d’aide des Forces canadiennes aux artistes civils (PAFCAC) pendant la guerre du Golfe (1991). (Voir l’œuvre de l’artiste.)

À propos de l’auteure

Laura Brandon
Laura Brandon a été en poste au Musée canadien de la guerre de 1992 à 2015, à titre d’historienne, Art et guerre. Elle est actuellement professeure associée de recherche à la School for Studies in Art and Culture et au Département d’histoire de l’Université Carleton. Son livre, *Pegi by Herself : The Life of Pegi Nicol MacLeod, Canadian Artist* (2005), a été couronné par le prix Alison Prentice de la Société historique de l’Ontario, qui récompense le meilleur livre sur l’histoire des femmes en Ontario publié au cours des trois années précédentes. Depuis près de quarante ans, elle étudie la guerre, elle écrit et donne des conférences sur l’art et les artistes canadiens et internationaux, tant historiques que contemporains. Ses écrits comprennent *Art or Memorial? The Forgotten History of Canada’s War Art* (2006), *Art and War* (2007) et, avec Dean Oliver, *Canvas of War: Painting the Canadian Experience* (2000). Brandon a commissarié plus de 45 expositions consacrées pour la plupart à l’art de guerre, qui ont fait l’objet de tournées canadiennes et internationales. Son exposition *Canvas of War* (Le canevas de la guerre), qui a fait le tour du Canada et accueilli 400 000 visiteurs de 2000 à 2004, a reçu le Prix d’excellence, catégorie Exposition, de l’Association des musées canadiens en 2001. Brandon est titulaire d’un baccalauréat en histoire et en histoire de l’art de l’Université de Bristol, en Angleterre, d’une maîtrise en histoire de l’art de l’Université Queen’s, au Canada, et d’un doctorat en histoire de l’Université Carleton, au Canada. Elle est membre de l’Ordre du Canada.



« Mes recherches sur l’artiste de guerre Pegi Nicol MacLeod m’ont menée au Musée canadien de la guerre pour la toute première fois en 1984. Dans la voûte, entourée d’art militaire, j’ai tout de suite su que c’était là que je voulais travailler. Je n’ai jamais cessé depuis. »

ISBN 978-1-4871-0274-6

Publié au Canada

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

Copyright et mentions

Remerciements

De l’auteure
Ce livre est le résultat de mon expérience de plus d’un demi-siècle à côtoyer l’art et l’histoire militaires du Canada, dans le but d’amorcer un nouveau dialogue sur l’art de guerre canadien. Il est dédié aux historiennes de l’art Maria Tippett et Joan Murray ainsi qu’à l’historien John MacFarlane qui, ensemble, ont jeté les bases de cette étude.

Je tiens tout d’abord à saluer l’influence de mon père, l’historien Gerald S. Graham, qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, a servi dans la Réserve des volontaires de la Marine royale canadienne et, par la suite, dans la Section historique de l’Armée canadienne à Londres. Il y a rencontré ma mère, Mary Greey, qui a travaillé dans les services de renseignements alliés au Royaume-Uni, aux États-Unis et au Canada pendant le conflit. Sculptrice, peintre et potière, elle connaissait personnellement plusieurs des artistes qui figurent dans ce livre. C’est elle qui m’a fait découvrir les œuvres de son amie Pegi Nicol MacLeod, et ce sont les peintures de MacLeod qui m’ont fait découvrir le Musée canadien de la guerre et qui m’ont amenée à y travailler pendant vingt-trois ans comme conservatrice. L’extraordinaire collection d’art du musée et les personnes formidables que j’y ai rencontrées continuent de nourrir mon esprit encore aujourd’hui. Je dois l’attention particulière que je porte à l’art de guerre autochtone à mon gendre, Pierre Sabourin, ainsi qu’au travail remarquable de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada. Pendant cinq ans, tous deux m’ont tranquillement amenée à reconsidérer les cinq siècles d’histoire coloniale de ma propre famille, et, par conséquent, la manière d’aborder ce livre.

Un merci tout spécial au commanditaire en titre de cet ouvrage, Blake Goldring, sans qui il n’aurait vu le jour. L’équipe de l’IAC a été tout à fait incroyable et son apport à l’art canadien est impressionnant. C’est pourquoi ma dette de reconnaissance à l’égard de la remarquable Sara Angel, l’infatigable Jocelyn Anderson et la merveilleuse éditrice Rosemary Shipton, sans oublier Stephanie Burdzy, Michael Rattray, Emily Putnam, Kendra Ward et Simone Wharton, est immense.

Un ouvrage comme celui-ci nécessite un travail de détective minutieux pour vérifier les faits et localiser les sources et les images, sans oublier l’identification des dates, des lieux, des matériaux et des dimensions. Je tiens par conséquent à remercier les personnes suivantes, dont beaucoup sont des membres d’institutions nationales, provinciales et municipales, qui ont aimablement répondu à mes questions tout au long de la rédaction : Fiona Anthes, Kirsten Appleyard, Maggie Arbour, David Avery, Matt Baker, Amy Brandon, Rob Brandon, Andrew Burtch, Cyndie Campbell, Mai-yu Chan, Tim Cook, Rory M. Cory, Michele Dale, Victoria Dickenson, Tim Foran, Dale Gervais, Elaine Goble, John Graham, Samuel Graham, Linda Grussani, Greg Hill, Andrew Horrall, Barb Hunt, Shannyn Johnson, Farouk Kauspales, Mary Kavanagh, Gertrude Kearns, Shannon Kilburn, Guislaine Lemay, Mary Ann Liu, Meredith Maclean, Peter

MacLeod, Lee-Ann Martin, Sanaz Mazinani, Kaitlin McCormick, Duncan McDowall, Asunción Miralles de Imperial y Pasqual del Pobil, Geneviève Morin, John Moses, Terry Mosher, Jeff Noakes, Dave O'Malley, Peter Neary, Christina Parsons, Caroline Pearson, Bita Pourvash, Lela Radisevic, Alexandre Reeves, Leslie Reid, Paul Robertson, Sonny Ankjær Sahl, Alain Simard, James Smith, René St-Pierre, Lori Temple, Jeff Thomas, Virtue Tran, Chris Van Hezewyk, Scott Waters, Paula Wilson, Morgan Wright, Zoe Yang et Robyn Zolnai. Je suis également redevable aux nombreuses institutions partout au Canada qui ont fourni les magnifiques images qui illuminent ce livre, en particulier le Musée canadien de la guerre.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE

BLAKE C. GOLDRING, C.M., M.S.M., CD



COMMANDITAIRE FONDATEUR



PARTENAIRE CULTUREL



L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité de Blake C. Goldring, C.M., M.S.M., CD, LL.D., CFA, le commanditaire en titre de cet ouvrage.

Nous remercions le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

L'IAC est honoré de présenter cet ouvrage en partenariat culturel avec le Musée canadien de la guerre et remercie tout particulièrement Robyn Jeffrey, Shannyn Johnson, Manuel Lapensée-Paquette, Meredith McLean, Drew Oliver et Susan Ross.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2021-2022 du projet de livres d'art canadien en ligne : Marilyn et Charles Baillie; Alexandra Bennett à la mémoire de Jalynn Bennett; Kiki et Ian Delaney; Lawson Hunter; l'honorable Margaret Norrie McCain; la Stonecroft Foundation for the Arts; ainsi que la Trinity Development Foundation.

Nous remercions les commanditaires de la saison 2021-2022 de l'IAC : la Connor, Clark & Lunn Foundation; la Scott Griffin Foundation; la McLean Foundation; et la Jack Weinbaum Family Foundation.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Anonyme; Anonyme; Alexandra Baillie; John et Katia Bianchini; Christopher Bredt et Jamie Cameron; Linda et Steven Diener; Joan et Martin Goldfarb; Tim et Darka Griffin; Groupe financier Banque TD; Lawson Hunter; Richard et Donna Ivey; Michelle Koerner et Kevin Doyle; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; la Alan and Patricia Koval Foundation; McCarthy Tétrault LLP; la McLean Foundation; la Bill Morneau and Nancy McCain Foundation à la Toronto Foundation; Partners in Art; Sandra et Jim Pitblado; Tim et Frances Price; la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation; la Donald R. Sobey

Foundation; la Stonecroft Foundation for the Arts; Fred Waks; Bruce V. et Erica Walter; Eberhard et Jane Zeidler; ainsi que Sara et Michael Angel.

Nous sommes reconnaissants envers nos mécènes : Anonyme; Malcolm Burrows et Barbara Dick; Debra et Barry Campbell; Anne-Marie Canning; Cowley Abbott Fine Art; Lilly Fenig; Jane et Michael Freund; Leslie S. Gales et Keith Ray; Roger et Kevin Garland; la Lindy Green Family Charitable Foundation; Franca Gucciardi, égalé par la McCall MacBain Foundation; Jane Huh; Elaine Kierans et Shawn McReynolds; Trina McQueen; Judith et Wilson Rodger; Fred et Beverly Schaeffer; Michael Simmonds et Steven Wilson; Andrew Stewart et Kathy Mills; Carol Weinbaum; ainsi que Robin et David Young.

Nous souhaitons également exprimer notre gratitude envers les mécènes fondateurs qui ont soutenu l'IAC dans sa première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation; David et Vivian Campbell; Albert E. Cummings; la famille Fleck; Roger et Kevin Garland; la Glorious and Free Foundation; Gluskin Sheff + Associates; la Scott Griffin Foundation; la Gershon Iskowitz Foundation; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; Michelle Koerner et Kevin Doyle; Phil Lind et Ellen Roland; Sarah et Tom Milroy; Partners in Art; Sandra L. Simpson; Stephen Smart; Nalini et Tim Stewart; de même que Robin et David Young.

L'IAC souhaite remercier Affaires mondiales Canada (Leah Iselmoe, Kerry Goodfellow); le Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Jennifer Nicoll); Anciens Combattants Canada (Karly Thomsen); les archives de la Banque Toronto-Dominion (Stuart Keeler); les archives de la Ville de Vancouver; les archives de Maclean's; les archives du Globe and Mail; les archives numériques de l'Université Memorial, St. John's; les archives provinciales du Manitoba, Winnipeg; les archives publiques de l'Ontario, Toronto (Serge Paquet); la Art Gallery of Greater Victoria (Stephen Topfer); la Art Gallery of Hamilton (Christine Braun); la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale, New Haven (Rebecca Aldi, Angela Moore); Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group; la Bibliothèque publique de Toronto (Beau Levitt); le Bomber Command Museum, Nanton; le British Museum, Londres (Lucia Rinolfi); le Broad Museum, Los Angeles (Jeannine Guido); le Bureau d'art public de la Ville de Montréal; la cathédrale Saint-Paul, Londres (Simon Carter); le Centre des arts de la Confédération, Charlottetown (Kevin Rice); la Chambre des communes, Ottawa (Beuris Lahaie, Rheian Shannon); la Christopher Cutts Gallery, Toronto (Christopher Cutts, Julia Marcello); le Chronicle Herald, Halifax (Rachel Cartwright); la Cinémathèque Québécoise, Montréal (Nicolas Dulac, Antoine Prillieux); la collection d'art de la Ville de Toronto (Neil Brochu); le Conseil du patrimoine de la Ville de Welland (Brenda Larouche, Nora Reid, Jane Walker-Scott, Daniella Wright); Conundrum Press, Wolfville (Sarah Sawler); le Denver Art Museum (Meghan Shaw); Dorset Fine Arts (David Hannan); doublespace photography (Younes Bounhar); Edward Burtynsky Studio (Edward Burtynsky, Marcus Schubert, Alanna Joanne Smith); l'Esplanade Arts and Heritage Centre Museum, Medicine Hat (Timothy McShane); la Fondation Armand-Vaillancourt (Joanne Beaulieu); la Galerie des fondateurs, Musées militaires de Calgary (Dick Averns); Friends of Guild Park Toronto; Getty Images; le Gilcrease Museum, Tulsa; le Glenbow Museum, Calgary (Melanie Kjorlien); Historic Royal Palaces (Laura Hutchinson, Annie Heron); Historic Sites Association of Newfoundland

and Labrador (Andrea MacDonald); la Huntingdon Library and Art Gallery, San Marino; Images de la Presse canadienne (Andrea Gordon); la Gershon Iskowitz Foundation (Nancy Hushion); Jeff Wall Studio (Cora Hall, Jeff Wall); Kent Monkman Studio (Carolyn Gordon, Adrien Hall, Kent Monkman); Lord Cultural (Dov Goldstein); la Masters Gallery Ltd., Calgary (Ida Nagy); le ministère de la Défense nationale, Ottawa; le ministère du Patrimoine canadien, Ottawa (Devin Brazeau); la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver (Teresa Sudeyko); le Musée canadien de l'histoire, Gatineau (Shannon Mooney, Erin Wilson); le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax (Shannon Parker, Troy Wagner); le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Raven Amiro); le Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John (Leigh Ann Allen, Peter Larocque, Jennifer Longon, Julie Meade); le Musée McCord, Montréal (Sophie Granger, Laurence W.); musée provincial The Rooms, Terre-Neuve-et-Labrador (Lori Temple); le Musée royal de l'Ontario, Toronto (Laura Fox, Nicola Woods); les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles; le Museum of Archaeology and Anthropology de l'Université Cambridge (Wendy Brown, Melanie Norton Hugow); la Monnaie royale canadienne, Ottawa (Alesia Rowell); Moriyama and Teshima Architects (Katie Weber); la Nicholas Metivier Gallery, Toronto (Carly Shiff); l'Office national du film du Canada, Montréal (Alexandra Hubert); le Parc provincial Áísínai'pi / Writing-on-Stone, Alberta (Aaron Domes); Paul Cummins Ceramics (Paul Cummins, Elyssa Fagan); Print Refinery, Winnipeg (Camryn Clark); la Red Ochre Gallery, St. John's (Brenda McClellan); le Réseau canadien de documentation pour la recherche (Émilie Lavallée-Funston); le Réseau de santé Horizon du Nouveau-Brunswick; la Royal Danish Library, Copenhagen (Helle Brünnich Pedersen, Signe Pagh Milling); le Ryerson Image Centre, Toronto (Gaëlle Morel, Feven Tesfamariam); le Service des parcs de la Ville de Toronto (Catherine Machado); les SFU Galleries, Burnaby (Christina Hedlund); la SOCAN (Gilles Lessard); la Stephen Bulger Gallery, Toronto (Sasha Furlani, Robyn Zolnai); le Studio Libeskind (Amanda de Beaufort); la succession d'Andre Biéler (Philippe Baylaucq); la succession de Paraskeva Clark (Clive Clark et Panya Clark Espinal); la succession d'Allan Collier (Ian Collier); la succession de Greg Curnoe (Sheila Curnoe); la succession de Lawren S. Harris (Stew Sheppard); la succession de Yousuf Karsh (Julie Grahame); la succession de Marion Long; la succession de Kazuo Nakamura (Elaine Nakamura); la succession de Daphne Odjig (Stan Somerville); la succession de Hilda Woolnough (John Hopkins); la Susan Hobbs Gallery, Toronto (Susan Hobbs); la Tag Art Gallery, St. Catherine's (Frank Goldspink, Tom Goldspink); la Tate Gallery, Londres (Fintan Ryan); Torstar Syndicate (Mariya Vadera); l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (Weiyan Yan); la Walter Phillips Gallery, Banff (Jacqueline Bell); le Woodland Cultural Centre, Brantford (Tara Froman); Aislin, Bill Badzo, Karen Bailey, Mary Anne Barkhouse, Sarah Beck, Rebecca Belmore, Luben Boykov, Edward Burtynsky, Geoff Butler, David Collier, Don Connolly, Rosalie Favell, nichola feldman-kiss, Elaine Goble, Allan Harding MacKay, Jamelie Hassan, Leslie Hossack, Robert Houle, Barb Hunt, Mary Kavanagh, Gertrude Kearns, Thomas Kneubühler, Shaney Komulainen, Andrew Kulin, Maskull Lasserre, Guy L'Heureux, Johnnene Maddison, Sanaz Mazinani, Shelley Niro, Leslie Reid, JoAnne Rivers, Elizabeth Salomons, John Scott, Riley Snelling, Trevor Solway, Charles Stankievech, Barbara Steinman, Bruce Stewart, Adrian Stimson, Norman Takeuchi, Althea Thauberger, Jeff Thomas, Richard Tompkins, Bev Tosh, Scott Waters et Andrew Wright.

L'IAC remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

Sources photographiques

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

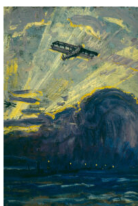
Mentions de sources des images de la page couverture



Rebecca Belmore, *Ayum-ee-aawach-Oomama-mowan: Speaking to Their Mother* (*Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : parler à leur Mère*), 1991. (Voir les détails ci-dessous.)



Vernon March, La Réponse, Monument commémoratif de guerre du Canada, 1926-1932, par Vernon March. Mention de source : Andrew Kulin.



Arthur Lismer, *Sketch for Minesweepers and Seaplanes* (*Croquis pour les dragueurs de mines et les hydravions*), 1917, huile sur panneau, 34,8 x 26,7 cm. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6421). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Benjamin West, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Préface : Edward Zuber, *Long Day at Doha* (*Une longue journée à Doha*), 1991. (Voir les détails ci-dessous.)



Aperçu historique : Paul Kane, *The Death of Omoxesisixany [Big Snake]* (*La mort d'Omoxesisixany [Grand Serpent]*), 1849-1856. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Arthur Lismer, *Convoy in Bedford Basin* (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919. (Voir les détails ci-dessous.)



Questions clés : Geoff Butler, *Happy Days Are Here Again* (*Les jours heureux sont de retour*), 1983. (Voir les détails ci-dessous.)



Principaux moyens d'expression : *Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada*, 1941. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Samuel de Champlain, *Champlain Fighting the Iroquois, 1609* (*Champlain combattant les Iroquois, 1609*), 1613. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vernon March, La Réponse, Monument commémoratif de guerre du Canada, 1926-1932, par Vernon March. Mention de source : Andrew Kulin.

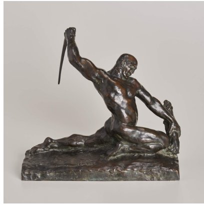


Copyrights et mentions : Henrietta Mabel May, *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres et des photographies



1710-1990, 1990, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Thomas.



1914, v.1918, par Henri Hébert. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, morceau de réception à l’Académie royale des arts du Canada, déposé par l’artiste, Montréal, 1923 (2043). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Afghanistan nº 132A, 2002-2007, par Allan Harding MacKay. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. (CWM 20070177-041). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



after Africa \ "So long, Farewell" [sunset] (*Après l’Afrique \ « Au revoir, adieu » [coucher de soleil]*), 2011-2012, par nichola feldman-kiss. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © nichola feldman-kiss.



Airburst Ranging Observer (*Observateur de la portée des éclatements aériens*), 1944, par Alan Collier. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20110027-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Succession d’Alan Collier.



Alex Colville, 1946, par Malak Karsh. Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (20040082-03). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



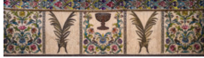
Allan Harding MacKay détruit son œuvre en guise de protestation sur la colline du Parlement, Ottawa, 2012, par Andrew Wright. Avec l’aimable autorisation d’Andrew Wright.



Allan Harding MacKay détruit son œuvre en guise de protestation sur la colline du Parlement, Ottawa, 2012, par Andrew Wright. Avec l’aimable autorisation d’Andrew Wright.



Allegory of War (*Allégorie de la guerre*), v.1912-1917, par Alfred Laliberté. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (17188). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Antependium réalisé par des militaires, 1919. Collection de la cathédrale Saint-Paul, Londres (5392). Avec l’aimable autorisation de la cathédrale Saint-Paul.



Antipersonnel, 1998-2003, par Barb Hunt. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Barb Hunt.



Arras, Ruins (*Les ruines d’Arras*), 1917, par André Biéler. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1394). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Succession de André Biéler.



The Art of Seeing Without Being Seen (*L’art de voir sans être vu*), 2008, par Althea Thauberger. Avec l’aimable autorisation de la Susan Hobbs Gallery, Toronto. © Althea Thauberger.



Artistes de guerre officiels membres de l’Armée canadienne, 1946, photographe inconnu. Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20040082-117). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Attack on All Fronts (*Attaque sur tous les fronts*), 1943, par Hubert Rogers. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (19730004-030). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Ayum-ee-aawach-Oomama-mowan: Speaking to Their Mother (*Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : parler à leur Mère*), 1991, par Rebecca Belmore. Collection de la Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity. Avec l’aimable autorisation de la Walter Phillips Gallery. © Rebecca Belmore.



Back View of the Church of St. Eustache and Dispersion of the Insurgents (*Vue arrière de l’église Saint-Eustache et dispersion des insurgés*), 1840, d’après Charles Beauclerk. Collection Baldwin pour Canadiana, Toronto Public Library, don de J. Ross Robertson (JRR1880). Avec l’aimable autorisation de la Toronto Public Library.



Bad Scene Canada (*Mauvaise scène Canada*), 2008, par John Scott. Avec l’aimable autorisation de la Nicholas Metivier Gallery. © John Scott.



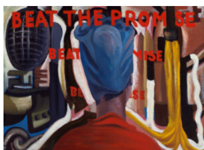
La batterie de caméras du Bureau canadien des archives de guerre passe à l’action, octobre 1917, photographe inconnu. Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920085-880). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Battlefield after a Canadian Charge (Le champ de bataille après un assaut canadien), 1916, par William Ivor Castle. Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920044-841). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



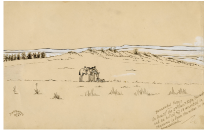
Battlefields of My Ancestors – Grand River (*Champs de bataille de mes ancêtres – rivière Grand*), détail de l’installation, 2017, par Shelley Niro, Ryerson Image Centre, Toronto. Mention de source : Riley Snelling. © Shelley Niro.



Beat the Promise (*Surpassez la promesse*), 1943, par Lowrie Warrener. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19990162-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Succession de Lowrie Warrener.



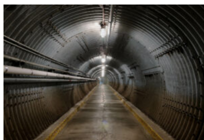
Because … there was and there wasn’t a city of Baghdad (*Parce que… la ville de Bagdad existait et n’existait pas*), 1991, par Jamelie Hassan. Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada et de Salah J. Bachir, 2005. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Jamelie Hassan.



Bergendal Kopje, s.d., par Edward Whipple Bancroft Morrison. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20020184-006). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



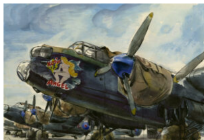
Big Snake, Chief of the Blackfoot Indians, Recounting His War Exploits to Five Subordinate Chiefs (*Grand Serpent, chef des Pieds-Noirs, racontant ses exploits à cinq chefs subordonnés*), v.1851-1856, par Paul Kane. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, transfert du Parlement du Canada, 1888 (22). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Blast Tunnel, The Diefenbunker, Ottawa (*Tunnel d’entrée à l’épreuve des explosions, le Diefenbunker, Ottawa*), 2010, par Leslie Hossack. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Leslie Hossack.



Blood Swept Lands and Seas of Red (*Terres inondées de sang et mers de rouge*), 2014, par Paul Cummins. Avec l’aimable autorisation de Paul Cummins Ceramics Limited et de Historic Royal Palaces, Londres. © Richard Lea Hair et Historic Royal Palaces.



Bluenose Squadron Lancaster X for Xotic Angel (*Le Lancaster X de l’escadron Bluenose pour Xotic Angel*), 1945, par Albert Cloutier. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1700). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Boat Drill, Emergency Stations (*Exercice d’embarcation, postes d’urgence*), 1945, par Molly Lamb Bobak. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1557). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Bodies in a Grave, Belsen (*Corps dans une fosse, Belsen*), 1946, par Alex Colville. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-2033). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Box with Quilled Battle Scene (*Scène de bataille reproduite sur une boîte avec des piquants de porc-épic*), 1904, par Mesaquab (Jonathan Yorke). Normal School Collection, Musée royal de l’Ontario, Toronto (904.9.1). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



The British Commonwealth in Arms (*Le Commonwealth britannique en armes*), 1918, H. M. Brock. H & C Graham Ltd. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19900348-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Burial at Sea (*Ensevelissement en mer*), 1944, par Harold Beament. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0993). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Burnt Country, Evening (*Terre brûlée, le soir*), 1914, par Tom Thomson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (4661). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



A Caledon Farm in May (*Ferme de Caledon en mai*), 1945, par Paraskeva Clark. Collection Sampson-Matthews, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



Calumet, Haudenosaunee (Iroquois), 1600-1650. Collection du Musée royal de l’Ontario, Toronto, don de J. L. Hughes (NS85). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



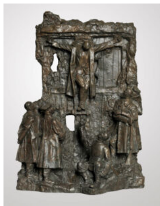
Calumet tortue, Haudenosaunee, 1600-1650. Collection du Musée royal de l’Ontario, Toronto (NS86). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



Camp de Tashme, v.1940-1949, photographe inconnu. Japanese Canadian Research Collection, Livres rares et collections spéciales, Bibliothèque de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (JCPC-08-029). Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.



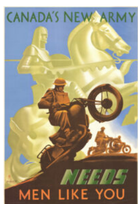
Canada and the Call (*Le Canada et l’appel*), 1914, par J. E. H. MacDonald. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19940018-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canada’s Golgotha (*Le Golgotha du Canada*), 1918, par Francis Derwent Wood. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0797). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canada’s Grand Armada Leaving Gaspé Bay (*La grande armada du Canada quitte la baie de Gaspé*), s.d., par Frederick Challener. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19910216-362). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canada’s New Army Needs Men Like You (*La nouvelle armée du Canada a besoin d’hommes comme vous*), v.1941-1942, par Eric Aldwinckle. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20010129-0611). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



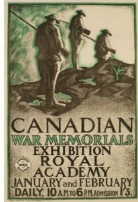
Canadian A.P.C. Patrol – Old City, Nicosia, 1974 (*Patrouille d’un TTB canadien – Vieille ville, Nicosie, 1974*), 1975, par Colin Williams. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19750563-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadian Artillery in Action (*Artillerie canadienne en action*), 1918, par Kenneth Forbes. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0142). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadian War Memorials Exhibition (*Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens*), 1919. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19870226-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadian War Memorials Exhibition Royal Academy (*Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens à la Royal Academy*), 1919, par Edward McKnight Kauffer. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19910001-479). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadians at the Battle of Paardeberg, February 1900 (*Des Canadiens à la bataille de Paardeberg, février 1900*), 1901, par Arthur Hider. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19850411-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Canadians Opposite Lens (*Les Canadiens face à Lens*), 1918-1960, par Augustus John. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20110067-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadiens-français, enrôlez-vous!, v.1914-1918. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19750046-009). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canadiens suivez l’exemple de Dollard des Ormeaux, 1915-1918. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920142-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Canne fabriquée par un prisonnier de guerre autrichien, 1915. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20130339-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Le capitaine Will Ogilvie, artiste de guerre officiel de l’Armée canadienne, avec certaines de ses peintures lors d’une exposition d’art de guerre canadien, Londres, 9 février 1944, par Earnest Edgar Strathy Smith. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3219552). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Captain Guy Drummond (*Capitaine Guy Drummond*), après avril 1915, par Robert Tait McKenzie. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19780063-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Carte de Skálholt, copie réalisée en 1690 de la carte originale créée en 1570 et aujourd’hui perdue, par Thord Thorláksson d’après Sigurdur Steffánsson. Collection de la Royal Danish Library, Copenhagen. Avec l’aimable autorisation de la Royal Danish Library.



Ceinture wampum à deux rangs, reproduction, 1993, par Jacob Ezra Thomas. Collection du Woodland Cultural Centre, Brantford. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



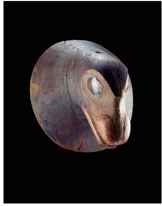
Cénotaphe de Chicoutimi, 1958, par Armand Vaillancourt. Collection de la Ville de Chicoutimi. Avec l’aimable autorisation de la Fondation Armand Vaillancourt. © Armand Vaillancourt.



Champ de boue après la bataille de Passchendaele, novembre 1917, par William Rider-Rider. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3643038). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Champlain Fighting the Iroquois, 1609 (*Champlain combattant les Iroquois, 1609*), 1613, par Samuel de Champlain. Collection de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale, New Haven. Avec l’aimable autorisation de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale.



Chapeau (Haïda), 1700-1898. Collection du Musée canadien de l’histoire, Gatineau (VII-B-1543). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de l’histoire.



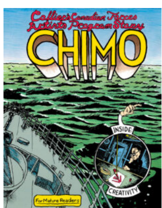
Charles Fraser Comfort, 1945, par Florence Wyle. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19760583-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Charles Stankievech filme *The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond* (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, par Charles Stankievech. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Charles Stankievech.



Chief Oshawana [John Naudee] (*Le chef Oshawana [John Naudee]*), 1858. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3358509). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story, 2011, par David Collier. © David Collier.



Christmas Eve in Giessen Camp (*Veille de Noël au camp de Giessen*), 1916, par Arthur Nantel. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0493). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



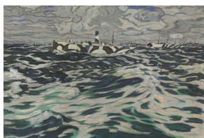
The Cloth Hall, Ypres (*La Halle aux draps, Ypres*), v.1918, par James Kerr-Lawson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20010022-005). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Colonel W. A. Bishop, V.C., v.1918, par Clare Sheridan. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0658). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Condemned (*Condamné*), v.1944-1946, par Gershon Iskowitz. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Joey, Toby et Alan Tanenbaum, Toronto, 1998 (39901). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Gershon Iskowitz Foundation.



The Convoy (*Le convoi*), 1919, par A. Y. Jackson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (1817). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de A. Y. Jackson / SOCAN (2021).



Convoy in Bedford Basin (*Convoi dans le bassin de Bedford*), v.1919, par Arthur Lismer. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0344). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



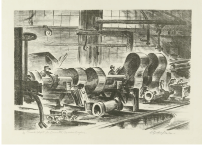
Cookhouse, Witley Camp (*Cuisine, camp de Witley*), 1918, par Anna Airy. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0007). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



A Copse, Evening (*Un taillis, le soir*), 1918, par A. Y. Jackson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0186). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Corporal Percy Beddard 2010 (*Caporal Percy Beddard 2010*), 2011-2012, par Adrian Stimson. Avec l’aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Collection de l’artiste. © Adrian Stimson.



Crankshaft for Corvette, Marine Engine (*Vilebrequin pour corvette, moteur marin*), 1942, par Carl Schaefer. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20110124-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



La crise d’Oka, 1990, par Shaney Komulainen. Avec l’aimable autorisation de Images de la Presse canadienne. © PC Images.



Dark Water, Safe Harbour (*Eaux sombres, havre de paix*), 2018, par Mary Anne Barkhouse. Collection de l’artiste. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. Mention de source : Keith Betteridge. © Mary Anne Barkhouse.



David’s Goodbye (*Les adieux de David*), 2008, par Elaine Goble. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20130026-011). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Dead Troops Talk [A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986] (*Les troupes mortes parlent [Une vision après l’embuscade d’une patrouille de l’Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986]*), 1992, par Jeff Wall. Collection The Broad, Los Angeles. Avec l’aimable autorisation de la Broad Collection et du Jeff Wall Studio. © Jeff Wall.



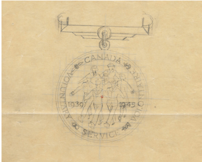
The Death of General Wolfe (*La mort du général Wolfe*), 1770, par Benjamin West. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don du 2e duc de Westminster au Fonds de Souvenirs de guerre canadiens, 1918; transfert du Fonds de Souvenirs de guerre canadiens, 1921 (8007). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



The Death of Omoxesisixany [Big Snake] (*La mort d’Omoxesisixany [Grand Serpent]*), 1849-1856, par Paul Kane. Collection du Musée royal de l’Ontario, Toronto, don de Sir Edmund Osler (912.1.53). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



Delphine James Pegouske Themean, 2002, par Johnnene Maddison. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20080071-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Design for the Canadian Volunteer Service Medal (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d., par Charles Comfort. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19760583-151). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Design for the Canadian Volunteer Service Medal (*Croquis pour la Médaille canadienne du volontaire*), s.d., par Charles Comfort. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19760583-154). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Dismembering “U” Uncle (*La démolition du « U » Uncle*), v.1943-1945, par Aba Bayefsky. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19860180-008). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Dog Among the Ruins (*Chien parmi les ruines*), 1947, par Jack Shadbolt. Collection de la Art Gallery of Greater Victoria (1980.069.001). Avec l’aimable autorisation de la Art Gallery of Greater Victoria. © avec l’aimable autorisation des Simon Fraser University Galleries, Burnaby.



Drowning Sailor (*Noyade d’un marin*), 1946, par Jack Nichols. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-4288). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Entrance to Halifax Harbour (*L’entrée au port d’Halifax*), 1919, par A. Y. Jackson. Collection de la Tate Gallery, Londres (NO3967). Avec l’aimable autorisation de la Tate Gallery. © Succession de A. Y. Jackson / SOCAN (2021).



Équipe au sol avec Notorious Nan, août 1944, photographe inconnu, Bomber Command Museum, Nanton.



Error (*Erreur*), 1993, par Allan Harding MacKay. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19930100-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Expulsion [in white] (*L’expulsion [en blanc]*) 2013, par Mary Kavanagh. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 2016111-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre and Mary Kavanagh. © Mary Kavanagh.



Face Burns, Sgt. James F. Gourley, RAF, 536215 (*Brûlures au visage, sgt James F. Gourley, RAF, 536215*), 1945, par Charles Goldhamer. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-3890). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Fallen Comrades: Task Force Afghanistan (*Camarades tombés au combat : Force opérationnelle en Afghanistan*), 2006, par Silvia Pecota. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20130265-042). Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Silvia Pecota.



Fangs of Fire (*Crocs de feu*), 1944-1945, par Floyd Rutlege. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19460010-007). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



A Fight Between the Haida and the Tsimshian (*Un combat entre les Haïdas et les Tsimshians*), v.1896, par Frederick Alexcee. Collection du Musée canadien de l’histoire, Gatineau (VII-C-1805). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de l’histoire.



First Flight (*Premier vol*), 1944, par Tom Hodgson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19970044-006). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Flag (*Le drapeau*), 1918, par John Byam Liston Shaw. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0656). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



For What? (*Pour quoi?*), 1918, par Frederick H. Varley. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, transfert du Musée des beaux-arts du Canada, 1971 (CWM 19710261-0770). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Freedom from Want (*Vivre à l’abri du besoin*), 1944, par Violet Gillett. Collection du Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, don de Janet Elizabeth Bryson (2008.10.1). Avec l’aimable autorisation du Musée du Nouveau-Brunswick. © Succession de Violet Gillett.



Freeze (*Figer*), 1978, par Edward Zuber. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19890328-012). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Le général Currie et le général MacBrien lors d’une simulation d’attaque près du front canadien, 1917, par William Rider-Rider, Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920085-826). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Génocide nº 1, 1971, par Daphne Odjig. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (40766). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de Daphne Odjig.



German Prisoners, v.1919, par Frederick Varley. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0807). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



« Girl Takes Drastic Step! (Une jeune femme prend une décision radicale!) », 22 novembre 1942, tiré du journal de guerre de l’artiste *W110278: The Personal War Records of Private Lamb M.*, 1942-1945, par Molly Lamb Bobak. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e006078933_s1-v8). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.


The Globe and Mail

CANADA DECLARES WAR!

Proclamation Issued Following Solid Vote in Parliament; Warsaw Defenders Hurl Enemy Back on City's Fringes; Germans Raid French Positions Under Heavy Barrage

Counter-Offensive By Nazis Believed Under Preparation

Dominion Committed To Stand With Britain In Fight Against Hitler

The Globe and Mail, 11 septembre 1939. Archives du *Globe and Mail*.



The “Great War” Deeds of Miistatosomitai [Mike Mountain Horse] [1888–1964] (*Les exploits de la « Grande Guerre » de Miistatosomitai [Michael Mountain Horse]* [1888-1964]), s.d., par Eskimarwotome (Ambrose Two Chiefs). Collection de Esplanade Arts & Heritage Centre Museum, Medicine Hat (B52.111). Avec l’aimable autorisation de Esplanade Arts & Heritage Centre.



Grief (*La misère du siècle*), 1918, par Frances Loring. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (40642). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Guantanamo, détail d’un panneau, par Hilda Woolnough, 2004-2005. Avec l’aimable autorisation de la succession de l’artiste. © Succession de Hilda Woolnough.



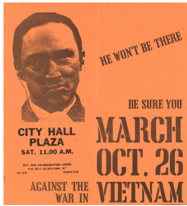
Guard Post – Refuelling Stop – Sinai (*Poste de garde – Poste de ravitaillement – Sinaï*), 1975, par Geoffrey Jamieson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19750564-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Halifax Harbour [North and Barrington Streets] (*Le port d’Halifax [Les rues North et Barrington]*), v.1944, par Leonard Brooks. Collection Sampson-Matthews, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



Happy Days Are Here Again (*Les jours heureux sont de retour*), 1983, par Geoff Butler. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 2000078-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Geoff Butler.



He Won’t Be There – Be Sure You March Oct. 26 Against the War in Vietnam, 1968. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3000681). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



The Hitler Line (*La ligne Hitler*), 1944, par Charles Comfort. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-2203). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Homage to the R 34 [The Dorval Mural] (*Hommage au R 34 [Peinture murale de l’aéroport de Dorval]*), 1967-1968. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, transfert de Transport Canada, 1998 (39705.1-26). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de Greg Curnoe / SOCAN (2021).



Home on Furlough (*À la maison en permission*), 1915, par Marion Long. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Fred Schaeffer par l’entremise de la Ontario Heritage Foundation, 1971 (71.798). Avec l’aimable autorisation de la Art Gallery of Hamilton. © Succession de Marion Long.



How Do We Put the Genie Back in the Bottle? (*Comment remettre le génie dans la bouteille?*), v.1945, par John Collins. Collection du Musée McCord, Montréal (M965.199.4759). Avec l’aimable autorisation du McCord.n



Humanity in the Beginning of the Atomic Era (*L’humanité au début de l’ère atomique*), 1953, par Thomas Anthony Luzny. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19910202-007). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



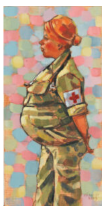
Huy on the Meuse on the Road to the Rhine (*Huy sur la Meuse, sur la route du Rhin*), 1919, par Maurice Cullen. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0133). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



I don’t give a damn what the Maple Leaf says. You’ll wear your ribbons as laid down in –etc E—Bla –Bla- (*Je me fiche de ce que dit le Maple Leaf, vous porterez vos rubans selon ce qui est prévu dans -etc E-Bla -Bla-*), 1944, par William Garnet (Bing) Coughlin. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20070124-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



“I don’t think I ever saw a man less suited to be a gentleman’s valet” (*« Je ne pense pas avoir jamais vu un homme moins apte à être le valet d’un gentleman »*), illustration tirée de The Canadian Magazine, décembre 2018, par Frederick Varley. Avec l’aimable autorisation du Canadian Research Knowledge Network pour Canadiana.



Il y a la guerre, mais il y a aussi la vie, 2009, par Karen Bailey. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20120122-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.

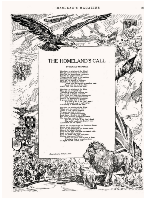


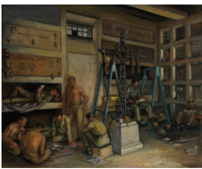
Illustration pour le magazine *Maclean’s*, octobre 1914, par Arthur Lismer. Collection des archives de *Maclean’s*.



I’m ‘A Comin’ Home! (*Je rentre à la maison!*), v.1945, par William Allister. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20120037-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



I was a Victim of Careless Talk (*J’ai été victime d’indiscrétions*), 1943, par Harry “Mayo” Mayerovitch. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920196-140). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



In the Vault of the Cemetery (*Dans le caveau du cimetière*), v.1945, par George Campbell Tinning. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-5495). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Infantry Near Nijmegan, Holland (*Fantassins près de Nimègue, Hollande*), 1946, par Alex Colville. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-2079). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



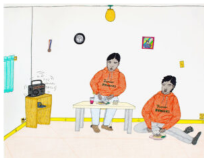
Injured: PTSD (*Blessé : TSPT*), 2002, par Gertrude Kearns. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20050005-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



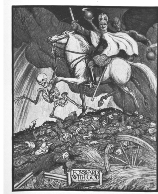
Inside the Auxiliary Service Canteen at Amersfoort, Holland (*À l’intérieur de la cantine des services auxiliaires à Amersfoort, Pays-Bas*), 1945, par Molly Lamb Bobak. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1606). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Jack Pine (*Le pin*), 1916-1917, par Tom Thomson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (1519). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Junior Rangers (*Jeunes rangers*), 2006, par Annie Pootoogook. Collection de Stephanie Comer et Rob Craigie. Avec l’aimable autorisation de expandinginuit.com. Reproduit avec l’autorisation de Dorset Fine Arts.



The Kaiser’s Battle Cry (*Le cri de guerre du Kaiser*), 1914, par J. E. H. MacDonald. Avec l’aimable autorisation du Canadian Research Knowledge Network pour Canadiana.



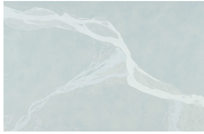
Kandahar International Airport (*Aéroport international de Kandahar*), 2009, par Althea Thauberger. Avec l’aimable autorisation de la Susan Hobbs Gallery, Toronto. © Althea Thauberger.



Kanehsatake, 1990-1993, par Robert Houle. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l’artiste, 1994 (1994.4). Avec l’aimable autorisation de la Art Gallery of Hamilton. © Robert Houle.



Kanehsatake: 270 Years of Resistance [v.f. *Kanehsatake, 270 ans de résistance*], 1993, par Alanis Obomsawin. Collection de l’Office national du film du Canada, Montréal. Avec l’aimable autorisation de l’Office national du film du Canada. Mention de source : Shaney Komulainen.



Kaskawulsh III 60°44’N; 138°04’W, 2014, par Leslie Reid. Collection d’Affaires mondiales Canada, collection d’art visuel, Ottawa. Avec l’aimable autorisation d’Affaires mondiales Canada, collection d’art visuel. ©Leslie Reid.



Keeakeekasaakawow, Head Chief of the Crees (*Keeakeekasaakawow, Grand Chef des Cris*), 1846, par Paul Kane. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2897756). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Keeakeekasaakawow [“The man that gives the war whoop, Head Chief of the Crees”] (*Keeakeekasaakawow [« l’homme qui lance le cri de guerre, Grand Chef des Cris »]*), 1849-1856, par Paul Kane. Collection du Musée royal de l’Ontario, Toronto, don de Sir Edmund Osler (912.1.42). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



Killed in Action (*Tué au combat*), 1915, par Marion Long. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Fred Schaeffer par l’entremise de la Ontario Heritage Foundation, 1971 (71.799). Avec l’aimable autorisation de la Art Gallery of Hamilton. © Succession de Marion Long.



The Labour Front (*Le Front du travail*), 1943, par Harry Mayerovitch. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19800196-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Lance-flammes Wasp utilisé par le Princess Patricia’s Canadian Light Infantry en Corée, 11 juin 1951, par Bill Olson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (PA-128870). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Lest We Forget, 1934, par Frank Badgley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Avec l’aimable autorisation de l’Office national du film du Canada, Montréal.



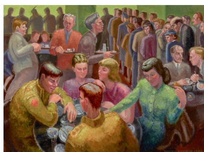
L’Humain, 1963, par Armand Vaillancourt. Collection d’art public de la Ville de Val-des-Sources. Avec l’aimable autorisation de la Fondation Armand Vaillancourt. © Armand Vaillancourt.



Long Day at Doha (*Une longue journée à Doha*), 1991, par Edward Zuber. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19960062-006). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



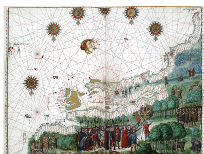
Looking at the War Pictures (*Regarder les photos de guerre*), 1915, par Marion Long. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Fred Schaeffer par l’entremise de la Ontario Heritage Foundation, 1971 (71.803). Avec l’aimable autorisation de la Art Gallery of Hamilton. © Succession de Marion Long.



Lunchtime, Cafeteria at the Chateau Laurier, Ottawa (*L’heure du dîner à la cafétéria du Château Laurier, Ottawa*), 1944, par Elizabeth Harrison. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2954639). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc. © Succession de Elizabeth Harrison.



Major John Norton (*Teyoninhokarawen*), v.1804, par Solomon Williams. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19950096-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Map of the East Coast of North America from the Vallard Atlas (*Carte de la côte est de l’Amérique du Nord tirée de l’Atlas Vallard*), 1547, par la Dieppe school of cartography. Collection de la Huntingdon Library and Art Gallery, San Marino, Californie. Avec l’aimable autorisation de la Huntingdon Library and Art Gallery.



Maquette en plâtre de la sculpture *The Sympathy of the Canadians for the Helpless for the Vimy Memorial* (*La compassion des Canadiens pour les faibles*), s.d., par Walter S. Allward. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives, Ottawa. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Maquette initiale de la statue *Canada Bereft* (*Le Canada en deuil*), v.1921, par Walter S. Allward. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mme Hugh Allward, 1981. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



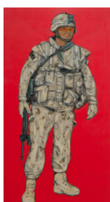
Married Quarters under Construction at 4 Wing, Baden (*Logements familiaux en construction à la 4e Escadre, Baden*), 1954, par Robert Hyndman. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6462). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Massue, avant 1778. Collection du Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology. Reproduite avec l'autorisation du Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology (1922.949). © Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology.



Massue à tête ronde, milieu des années 1800. Collection Chiefswood, Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de Mademoiselle Evelyn H. C. Johnson (922.1.20). Avec l'aimable autorisation du Musée royal de l'Ontario.



Master Corporal Jamie Gillman 2010 (*Caporal-chef Jamie Gillman 2010*), 2011-2012, par Adrian Stimson. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre, Kingston © Adrian Stimson.



Matchbox Cover (*Couvercle de boîte d’allumettes*), v.1918, par Harry Franklin Ritz. Collection du Glenbow Museum, Calgary (C-47089-1908). Avec l’aimable autorisation du Glenbow Museum.



La Médaille Pearson pour la paix (décernée au lieutenant-général E. L. M. Burns), 1981, par Dora De Pédery-Hunt. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19850427-004). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



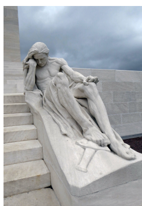
Meeting of Two Worlds (*Rencontre de deux mondes*), 2002, par Luben Boykov et Richard Brixel. Avec l’aimable autorisation de la Historic Sites Association of Newfoundland and Labrador, St. John’s.



Les membres de l’unité Lord Strathcona’s Horse en route vers l’Afrique du Sud à bord du S. S. Monterey, 1899, photographe inconnu. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3194532). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Mémorial national du Canada à Vimy, 1921-1936, par Walter S. Allward. Avec l’aimable autorisation d’Anciens Combattants Canada, Ottawa. Mention de source : Dean MacDonald, Anciens Combattants Canada.



Mémorial national du Canada à Vimy (détail de la figure masculine en deuil), 1921-1936, par Walter S. Allward. Mention de source : Elizabeth Salomons.



The Menin Road II (*La route de Menin II*), v.1917-1918, par Paul Nash. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (8992). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Miss Chief’s Wet Dream (*Le rêve érotique de Miss Chief*), 2018, par Kent Monkman. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Donald R. Sobey, Stellarton, Nouvelle-Écosse, 2019 (2019.9). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. © Kent Monkman.



Mission : Camouflage, 2002, par Gertrude Kearns. Collection de l’artiste. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Gertrude Kearns.



Monument à la mémoire de Joseph Brant, 1886, par Percy Wood. Ville de Brantford. Avec l’aimable autorisation de Flickr. Mention de source : Bill Badzo.



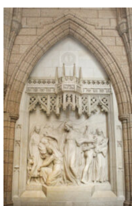
Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, 1893, par Louis-Philippe Hébert. Collection d’art public de la ville de Montréal. Mention de source : Guy L’Heureux, 2012.



Monument Brock, 1859, par William Thomas. Avec l’aimable autorisation de Wikimedia Commons. Mention de source : Richard Tompkins, 2015.



Monument commémoratif de guerre Welland-Crowland, 1939, par Elizabeth Wyn-Wood. Collection d’art public de la Ville de Welland. Avec l’aimable autorisation de la Ville de Welland.



Monument commémoratif des infirmières militaires, 1926, par George William Hill. Collection de la Chambre des communes, Colline du Parlement, Ottawa (O-1060). Avec l’aimable autorisation de la Chambre des communes.



Monument national des anciens combattants autochtones, 2001, par Noel Lloyd Pinay. Avec l'aimable autorisation d'Anciens Combattants Canada, Ottawa.



Moo-che-we-in-es. Pale Face, My skin is dark but my heart is white for I also give to Canadian Patriotic Fund (*Moo-che-we-in-es. Visage pâle, ma peau est sombre mais mon cœur est blanc, car je donne aussi au Fonds patriotique canadien*), 1916. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2897984). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



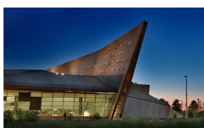
Morning Parade (*Parade matinale*), 1944, par Pegi Nicol MacLeod. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-5784). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Mother Canada (*Mère Canada*), 2015, par Bruce MacKinnon. Avec l'aimable autorisation du Chronicle Herald. © Chronicle Herald.



Munitions – Heavy Shells (*Munitions – obus de gros calibre*), v.1918, par Dorothy Stevens. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0686). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Musée canadien de la guerre, 2005, conçu par Raymond Moriyama. Avec l'aimable autorisation de Moriyama and Teshima Architects, Toronto/Ottawa. Mention de source : Harry Foster.



Night Target, Germany (*Cible nocturne, Allemagne*), 1946, par Miller Brittain. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1436). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



No. 3 General Hospital near Doullens (*L'hôpital général canadien n° 3 à Doullens*), 1918, par Gerald Moira. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0427). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



No. 8 Canadian General Hospital (*Hôpital général canadien n° 8*), 1918, par Caroline Armington. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-2472). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Noon Hour in a Munitions Plant (*L'heure du midi dans une usine de munitions*), v.1918-1919, par Frances Loring. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0418). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



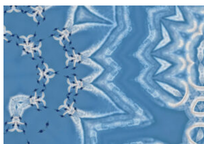
North Shore, Lake Superior (*Rive nord, lac Supérieur*), 1926, par Lawren S. Harris. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3708). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de Lawren S. Harris.



Northwest Territories (*Territoires du Nord-Ouest*), 1948, par Emanuel Hahn. Collection du Guild Park, Toronto. Avec l'aimable autorisation de Friends of Guild Park and Gardens.



Not Elsewhere (*Pas ailleurs*), 2019, par Sanaz Mazinani. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Sanaz Mazinani.



Not Elsewhere [detail: Thunderbird in Performance] (*Pas ailleurs [détail : Thunderbird en performance]*), 2019, par Sanaz Mazinani. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Sanaz Mazinani.



Nun-da'-wä-o-no' (Seneca) mocassins, s.d., Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (1973-066-052 a-b). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



ÖDE, 2001, par Sarah Beck. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Sarah Beck.



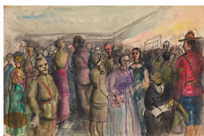
Of a Place, Solitary Of a Sound, Mute (*D'un lieu, solitaire D'un son, muet*), détail, 1989, par Barbara Steinman. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Barbara Steinman.



An Officer's Room in Montreal (*Chambre d'un officier à Montréal*), 1846, par Cornelius Krieghoff. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, don du Fonds Sigmund Samuel Endowment (954.188.2). Avec l'aimable autorisation du Musée royal de l'Ontario.



One Way Passage (*Passage aller simple*), 2001, par Bev Tosh. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20140822-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Bev Tosh.



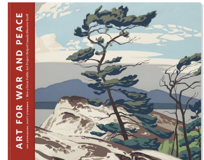
Opening Night of the Canadian Army Art Exhibition (*Soirée d'ouverture de l'exposition d'art de l'Armée canadienne*), 1944, par Molly Lamb Bobak. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3665087). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



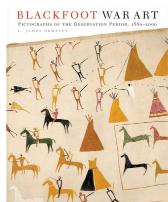
Opening of the Somme Bombardment (*Début du bombardement de la Somme*), 1916, par Thurstan Topham. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0728). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



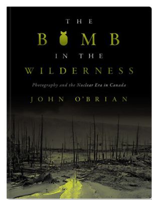
Over the Back Forty (*Survoler l’arrière des terres*), 1987, par Don Connolly. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19880046-005). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Don Connolly.



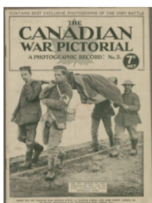
Page couverture de *Art for War and Peace* (2015) de Ian Sigvaldason et Scott Steedman.



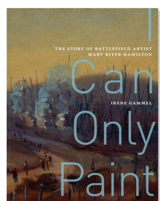
Page couverture de *Blackfoot War Art: Pictographs of the Reservation Period, 1880–2000* (v.2007) de L. James Dempsey.



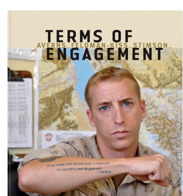
Page couverture de *The Bomb in the Wilderness: Photography and the Nuclear Era in Canada* (2020) de John O’Brian.



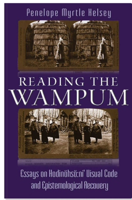
Page couverture du *Canadian War Pictorial, nº 3, 1917*, 1917. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (135114). Avec l’aimable autorisation du Canadian Research Knowledge Network pour Canadiana.



Page couverture de *I Can Only Paint: The Story of Battlefield Artist Mary Riter Hamilton* (2020) de Irene Gammel.



Page couverture du catalogue d’exposition *Terms of Engagement: Averns, feldman-kiss, Stimson* (2014) de Christine Conley et Kirsty Robertson.



Page couverture de *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni’* [Haudenosaunee] *Visual Code and Epistemological Recovery* (2014) de Penelope Myrtle Kelsey.



Page tirée de la bande dessinée autobiographique *CHIMO: Collier’s Canadian Forces Artists Program Story*, 2011, par David Collier. © David Collier.



Des pancartes contre la guerre du Vietnam entourent le monument aux morts de Toronto, 1969, par Reg Innell. Avec l’aimable autorisation de Getty Images. © Torstar Syndicate.



Panorama borain, 1881, par Constantin Meunier. Collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (10000 / 719).



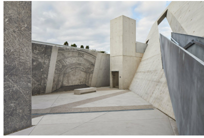
Paphos Gate, C-73 Observation Post, Cyprus (*Porte de Paphos, poste d’observation C-73, Chypre*), 1990, par Réal Gauthier. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19960062-124). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Parachute Riggers (*Les arrimeuses de parachutes*), 1947, par Paraskeva Clark. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-5679). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Parachute Well (*Dépôt de parachutes*), 1948, par Patrick Cowley-Brown. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1962). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l'Holocauste, 2017, par Daniel Libeskind, Claude Cormier et Edward Burtynsky. Mention de source : Younes Bounhar. © doublespace photography.



Un paysage de deuil, de souvenirs et de survie : Monument national de l'Holocauste, 2017, par Daniel Libeskind, Claude Cormier et Edward Burtynsky. Mention de source : Younes Bounhar. © doublespace photography.



Peacekeepers (*Gardiens de la paix*), s.d., par Marc-Bernard Philippe. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19970043-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Peau représentant des exploits de guerre, probablement Niitsitapi (Pieds-Noirs), v.1830-1850. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de la fiducie caritative Louise Hawley Stone; achat, Musée royal de l'Ontario, avec le soutien financier d'une subvention de biens culturels mobiliers accordée par la ministre du Patrimoine canadien en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels. (2006.79.1). Avec l'aimable autorisation du Musée royal de l'Ontario.



Per Ardua Ad Astra, 1943, par Carl Schaefer. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-5218). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Physical Training at Witley Camp (*Entraînement physique au camp de Witley*), v.1918, par Laura Knight. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0808). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Pièce de l'Année de l'ancien combattant, 2005, par Elaine Goble. Collection de la Monnaie royale canadienne, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Monnaie royale canadienne. © Royal Canadian Mint.



Pierres tombales de soldats juifs au cimetière militaire canadien de la rivière Moro à Ortona, en Italie, le 24 mars 2007. Avec l’aimable autorisation d’Alamy. Mention de source : Lars Halbauer.



The Pigeon Hill [Eccles Hill] Camp of the 60th Battalion (*Le camp du 60e Bataillon de Pigeon Hill [Eccles Hill]*), 1870, par William Sawyer. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192302). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



The Place of Healing in the Transformation from War to Peace (*La place de la guérison dans la transformation de la guerre en paix*), 1949-1954, par Miller Brittain. Collection du Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, transfert du Horizon Health Network, 2016 (2016.2). Avec l’aimable autorisation du Musée du Nouveau-Brunswick.



Plaque commémorative, s.d. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19810405-003). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Portrait Bust of Techkumthai [Tecumseh] (*Portrait en buste de Techkumthai [Tecumseh]*), 1896, par Hamilton McCarthy. Collection du Musée royal de l’Ontario, Toronto, don de l’honorable juge Dalton C. Wells (964.248). Avec l’aimable autorisation du Musée royal de l’Ontario.



Portrait d’un illustre borgne, s.d., par Louis Nicolas. Collection du Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma. Avec l’aimable autorisation du Gilcrease Museum.



Portrait of Mrs. Marion Patterson, G.M. (*Portrait de Mme Marion Patterson, G.M.*), v.1942, par Robert Sivell. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19740004-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Pour développer l'industrie, souscrivez à l'emprunt de la Victoire, v.1917, par Arthur Keelor. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19720121-132). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Prisoners of War from the Falaise Pocket (*Prisonniers de guerre de la poche de Falaise*), 1944, par Orville Fisher. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6330). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Prisoners of War, the Falaise Pocket (*Prisonniers de guerre de la poche de Falaise*), 1945, par Orville Fisher. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6331). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



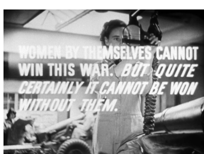
Private Roy (*Soldat Roy*), 1946, par Molly Lamb Bobak. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1626). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



La proclamation de la Loi constitutionnelle, 1982. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



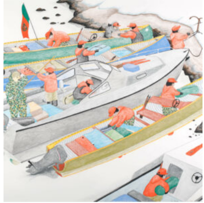
Protégeons ceux qui nous sont chers, il faut en finir!, s.d., par Franklin Arbuckle. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19750317-099). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Proudly She Marches [v.f. *Carrières de femmes*], 1943, par Jane Marsh Beveridge. Collection de l'Office national du film du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation de l'Office national du film du Canada.



Le Radeau de la Méduse, 1818-1819, par Théodore Géricault. Collection du Musée du Louvre, Paris (4884). Avec l’aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Rangers, 2010, par Tim Pitsiulak. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20180366-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. Reproduit avec l’autorisation de Dorset Fine Arts.



Ranger Sheila Kadjuk [Chesterfield Inlet] 1st Canadian Ranger Patrol Group, Rankin Inlet, Nunavut (*Ranger Sheila Kadjuk [Chesterfield Inlet] 1er Groupe de patrouille des Rangers canadiens, Rankin Inlet, Nunavut*), 2017, par Rosalie Favell. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Rosalie Favell.



The Ranges [Camp at Sunrise] (*Le champ de tir [Camp au lever du soleil]*), 1915, par Homer Watson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0810). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Rat Life and Diet in North America, 1968, par Joyce Wieland. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (30990). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Cinémathèque Québécoise.



Rat Life and Diet in North America, 1968, par Joyce Wieland. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (30990). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Cinémathèque Québécoise.



R.C.A.[F.] Officer Doing Handicraft Therapy, No. 1, Canadian General Hospital, Taplow, England (*Officier de l’ARC suivant une thérapie par l’artisanat, Hôpital général canadien n° 1, Taplow, Angleterre*), 1945, par George Campbell Tinning. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20120016-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Ready State (*Prêt*), 2013, par Scott Waters. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20150454-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Rebellion in the North-West Territory of Canada: Colonial Troops Marching over the Ice of Nepigon Bay, Lake Superior (*La rébellion dans le territoire du Nord-Ouest du Canada : troupes coloniales marchant sur la glace de la baie de Nepigon, lac Supérieur*), 1885, par Herbert de Haga Haig. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2933970). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Récupérez les vieux os. On en fait de la colle pour avions… et l'on s'en sert pour les explosifs…, 1940-1941. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920196-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Remembering the Holocaust (*Souvenir de l'Holocauste*), 1988, par Aba Bayefsky. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19970112-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



René Lévesque traverse à gué un petit ruisseau, son magnétophone en équilibre sur sa tête, alors qu'il suit les troupes du Royal Canadian Regiment qui s'avancent en territoire ennemi, 13 août 1951, par Kenneth Maclean. Collection Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3382576). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



La Réponse, Monument commémoratif de guerre du Canada, 1926-1932, par Vernon March. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons. Mention de source : Mmcintyre.



The Rideau Canal, Bytown (*Canal Rideau à Bytown*), 1841, par William Henry Bartlett. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15028). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Road Between Kingston and York, Upper Canada (*Chemin entre Kingston et York, Haut-Canada*), v.1830, par James Pattison Cockburn. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2894469). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Sacrifice, v.1919, par Charles Sims. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0662). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Safe (*Coffre-fort*), 2013, par Maskull Lasserre. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20160318-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



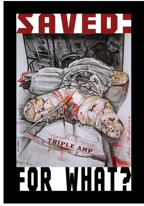
Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, King of the Maquas (*Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow, roi des Maquas*), 1710, par John Verelst. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2894988). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Salle des affiches de guerre, Ancien édifice des Archives fédérales, promenade Sussex, v.1944, photographe inconnu. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3319314). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Sanctuary Wood, Flanders (*Bois du sanctuaire, Flandres*), 1920, par Mary Riter Hamilton. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2835992). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Saved: For What? (*Sauvé : pour quoi?*), 2011, par Gertrude Kearns. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Gertrude Kearns.



Science of War [Lieutenant-General Andrew Leslie] (*Science de la guerre [lieutenant-général Andrew Leslie]*), 2013, par Gertrude Kearns. Collections diverses. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Gertrude Kearns.



Seaman with Fenders (*Marin transportant des pare-battages*), 1985, par Attilio Francella. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19960062-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



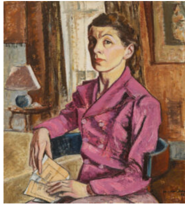
The Second Battle of Ypres, 22 April to 25 May 1915 (*La deuxième bataille d'Ypres, du 22 avril au 25 mai 1915*), 1917, par Richard Jack. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0161). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



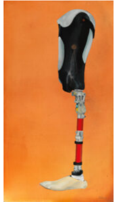
Seconde lieutenante Molly Lamb du Service féminin de l'Armée canadienne (S.F.A.C.), une artiste de guerre, Londres, 12 juillet 1945, par Karen Hermiston. Collection Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3191978). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Second Strike (*Deuxième frappe*), 1981, par John Scott. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (28007). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © John Scott.



Self-Portrait with Concert Program (*Autoportrait au programme de concert*), 1942, par Paraskeva Clark. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (4592). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de Paraskeva Clark.



Sergeant Nielson’s Leg (*La jambe du Sergent Nielson*), 2011, par Bruce Stewart. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20120097-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre. © Bruce Stewart.



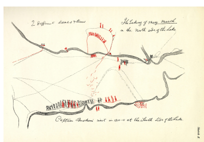
“Sewing Up the Dead”: preparation of North-West Field Force Casualties for Burial (*« Recoudre les morts » : préparation des corps des victimes de la Force de campagne du Nord-Ouest avant leur enterrement*), 25 avril 1885, par James Peters. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192262). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Shoulder to Shoulder (*Côte à côte*), 10 octobre 2001, par Aislin. Collection de l’artiste. Avec l’aimable autorisation de l’artiste.



Shoulder to Shoulder Canadian Women’s Army Corps (*Côte à côte, Service féminin de l’Armée canadienne*), s.d., par Clarence Charles Shragge. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (19880069-860). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Sketch II: The Taking of Mary March [Demasduit] on the North Side of the Lake (*Croquis 2 : L’enlèvement de Mary March [Demasduit] sur le côté nord du lac*), 1915, recréation par James P. Howley, d’après l’original par Shanawdithit (Nancy April), 1829. Avec l’aimable autorisation des Memorial University Digital Archive, St. John’s.



The Skirmish at Bloody Point, Frobisher Bay (*Escarmouche à Bloody Point, Frobisher Bay*), 1585-1593, d’après John White. Collection du British Museum, Londres (SL 5270.12). Avec l’aimable autorisation du British Museum.



Le soldat en méditation (Mémorial canadien à Saint-Julien), 1923, par Frederick Clemesha. Avec l’aimable autorisation d’Anciens Combattants Canada, Ottawa.



The Soldier’s Wife (*La femme du soldat*), 1941, par Elizabeth Cann. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de la Nova Scotia Society of Artists, collection des morceaux de réception, Halifax, Nouvelle-Écosse, 1974 (1974.19). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.



Some Day the People Will Return (*Un jour les gens reviendront*), 1918, par Frederick Varley. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0769). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, par Charles Stankievech. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Charles Stankievech.



The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, par Charles Stankievech. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Charles Stankievech.



The Soniferous Æther of the Land Beyond the Land Beyond (*L’éther sonifère des terres au-delà des terres au-delà*), 2012, par Charles Stankievech. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Charles Stankievech.



Souscrire à l'emprunt de la Victoire, c'est mettre fin à la piraterie, 1918. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19850475-034). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



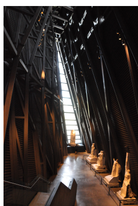
Spirits of Christmas – No Man's Land (*Esprits de Noël – zone neutre*), 1914, par J. E. H. MacDonald. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19930115-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



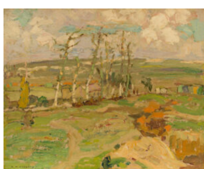
Stamiik'siisapop [Bull Plume] and Minnikonotsi [Man Angry With Hunger] (*Stamiik'siisapop [Bull Plume] et Minnikonotsi [Homme en colère à cause de la faim]*), 1907, par Edmund Morris. Edmund Morris Collection, Archives provinciales du Manitoba, Winnipeg (P8229/5, ID: 111-112). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales du Manitoba/The Photo Refinery.



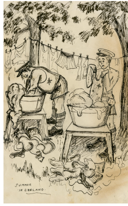
Standing on Guard for Thee (*Protégeant nos foyers et nos droits*), 1991, par Shelley Niro. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Shelley Niro.



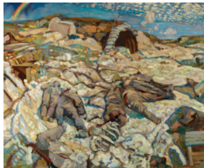
Les statues de plâtre de Walter S. Allward pour le Mémorial national du Canada à Vimy (vue de la galerie), 1921-1936, Musée canadien de la guerre, Ottawa. Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Study for Vimy Ridge from Souchez Valley (*Étude pour la Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 17 octobre 1917, par A. Y. Jackson. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6471). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Summer in England (*Été en Angleterre*), s.d. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19800075-005). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



The Sunken Road (*Le chemin enfoncé*), 1919, par Frederick Varley. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0771). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



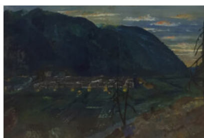
Tableau canadien peint par le major Jack, v.1917. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3361281). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Taking Survivors on Board (*Les rescapés*), 1945, par Jack Nichols. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-4312). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.un



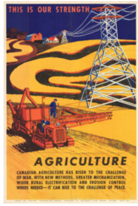
Tashme, 2006, par Norman Takeuchi. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20140167-002). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Tashme at Dusk, July/August 1944 (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), 1944, par Kazuo Nakamura. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto. © Succession de Kazuo Nakamura.



Thayendanegea (Joseph Brant), v.1807, par William Berczy. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (5777). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



This Is Our Strength – Agriculture (*C’est notre force – agriculture*), s.d., par Fritz Brandtner. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19920196-008). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Tipi, v.1880, attribué à Standing Bear. Collection du Denver Art Museum (1963.271). Avec l’aimable autorisation du Denver Art Museum.



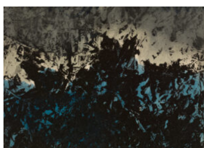
Tipi, détail, v.1880, attribué à Standing Bear. Collection du Denver Art Museum (1963.271). Avec l’aimable autorisation du Denver Art Museum.



Tombe du soldat inconnu, 2000, par Mary-Ann Liu. Avec l’aimable autorisation de iStock. Mention de source : Dougall Photography.



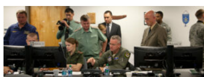
Tombeau de Julien de Médicis, 1520-1534, par Michel-Ange. Avec l’aimable autorisation de WikiArt.



Torpedoed Ship (*Bateau torpillé*), 1995, par Jack Nichols. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20020123-003). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Un tracé archéologique de la scène de bataille gravée dans la roche, 1976, par James D. Keyser, parc provincial Áísínai’pi / Writing-on-Stone, Alberta. Avec l’aimable autorisation de Alberta Parks.



Track of Interest: Exercise, Vigilant Eagle 13 (*Trajectoire d’intérêt : exercice Vigilant Eagle 13*), 2015, par Mary Kavanagh. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Mary Kavanagh.



Trench (*Tranchée*), 2017, par Adrian Stimson. © Adrian Stimson.



Trench (*Tranchée*), 2017, par Adrian Stimson. © Adrian Stimson.



Trench Fight (*Combat dans les tranchées*), 1918, par Harold James Mowat. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0434). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



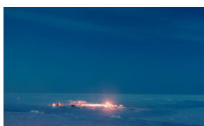
Trooper Lloyd George Moore, RCA (*Cavalier Lloyd George Moore, ARC*), 1942, par Henry Lamb. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6105). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Trooper O.G. Govan (*Cavalier O. G. Govan*), 1941, par Henry Lamb. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-6100). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



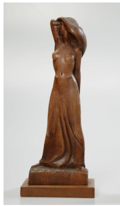
29th Infantry Battalion Advancing over “No Man’s Land” through the German Barbed Wire and Heavy Fire during the Battle of Vimy Ridge (*Pendant la bataille de la crête de Vimy, le 29e bataillon d’infanterie avance sur la « zone neutre » malgré le barbelé allemand et le feu nourri des tireurs*), 1917, par William Ivor Castle. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3233066). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Twilight (*Crépuscule*), 2016, par Thomas Kneubühler. Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Thomas Kneubühler.



Tyne Cot Cemetery [Passchendaele] (*Cimetière Tyne Cot [Passchendaele]*), v.1971 ou avant. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-1668). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Untitled (*Sans titre*), v.1945, par Joe Rosenthal. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20150230-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Unveiling Vimy Ridge Monument (*Dévoilement du Monument commémoratif du Canada à Vimy*), 1937, par Georges Bertin Scott. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19670070-014). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



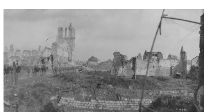
Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada, 1941, photographe inconnu. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3193621). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



A View of the Church of Notre Dame de la Victoire; Built in Commemoration of the Raising the Siege in 1695, and Destroyed in 1759 (*Vue de l’église de Notre-Dame-de-la-Victoire, bâtie en mémoire de la levée du siège en 1695, et démolie en 1759*), 1761, par A. Benoist d’après Richard Short. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20070175-003). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



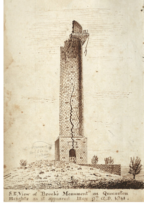
A View of Fort La Galette, Indian Castle, and Taking a French Ship of War on the River St. Lawrence, by Four Boats of One Gun Each of the Royal Artillery Commanded by Captain Streachy (*Vue du fort La Galette, poste indien, et de la prise d’un vaisseau de guerre français sur le Saint-Laurent, par quatre bateaux d’un canon chacun, sous les ordres du capitaine Streachy de la Royal Artillery*), 1760, par Thomas Davies. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (6271). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



La ville d’Ypres détruite, avec la cathédrale, les Halles aux Draps et des troupes canadiennes qui circulent, novembre 1917, par William Rider-Rider. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3194492). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Vimy Ridge from Souchez Valley (*Crête de Vimy vue de la vallée de Souchez*), 1918, par A. Y. Jackson. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0171). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Vue en direction sud-est du Monument Brock à Queenston Heights tel qu’il apparaissait le 9 mai 1841. Fonds Thomas Glegg, Archives publiques de l’Ontario, Toronto.



Wait for Me, Daddy (*Attends-moi papa*), 1940, par Claude Detloff. Collection des archives de la Ville de Vancouver (CVA 371-3183). Avec l’aimable autorisation des archives de la Ville de Vancouver.



The Wall (*Le mur*), 1995, par William MacDonnell. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19970054-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



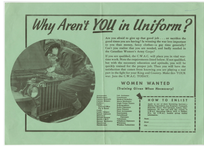
The Wanton Destruction of the Hun – Every Tree and Orchard in the Evacuated Area Is Cut (*La destruction gratuite des Hun – chaque arbre et chaque verger de la zone évacuée est coupé*), 1917, attribuée à William Ivor Castle. Collection d’archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19920085-059). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



War the Despoiler (*La guerre spoliatrice*), 1915, par Emanuel Hahn. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (39984). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



What They Gave (*Ce qu’ils ont donné*), 2006, par Gertrude Kearns. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 20120019-001). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Why Aren’t You in Uniform? (*Pourquoi n’êtes-vous pas en uniforme?*), v.1941–1945. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19700186-160). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



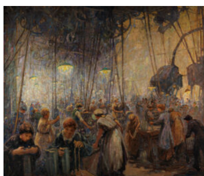
Wings on Her Shoulder [v.f. *Nos femmes ailées*], 1943, par Jane Marsh Beveridge. Collection de l’Office national du film du Canada, Montréal. Avec l’aimable autorisation de l’Office national du film du Canada.



Winston Churchill, 1941, par Yousuf Karsh. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l’artiste (30306). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de Yousuf Karsh.



Women Are Warriors [v.f. *Les femmes dans la mêlée*], 1942, par Jane Marsh Beveridge. Collection de l’Office national du film du Canada, Montréal. Avec l’aimable autorisation de l’Office national du film du Canada.



Women Making Shells (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, par Henrietta Mabel May. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19710261-0389). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Wounded (*Blessé*), 1921, par Robert Tait McKenzie. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (6476). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.

L’ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice adjointe
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Responsable principale du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Éditrice
Rosemary Shipton

Réviseure linguistique (anglais)
Rosie Prata

Correctrice d’épreuves (anglais)
Claudia Tavernese

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Aude Laurent de Chantal

Correctrice d’épreuves (français)
Ginette Jubinville

Adjointe à la rédaction et au design
Barbara Campbell

Adjointe à la recherche iconographique
Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre: L’art de guerre au Canada : une histoire critique / Laura Brandon.
Autres titres: War art in Canada. Français
Noms: Brandon, Laura, 1951- auteure.
Description: Traduction de : War art in Canada: a critical history.
Identifiants: Canadiana 20210342862 | ISBN 9781487102746 (PDF) | ISBN 9781487102739 (HTML)
Vedettes-matière: RVM: Guerre dans l’art. | RVM: Art et guerre. | RVM: Art canadien—Thèmes, motifs.
Classification: LCC N8260 .B7314 2021 | CDD 704.9/4935502—dc23